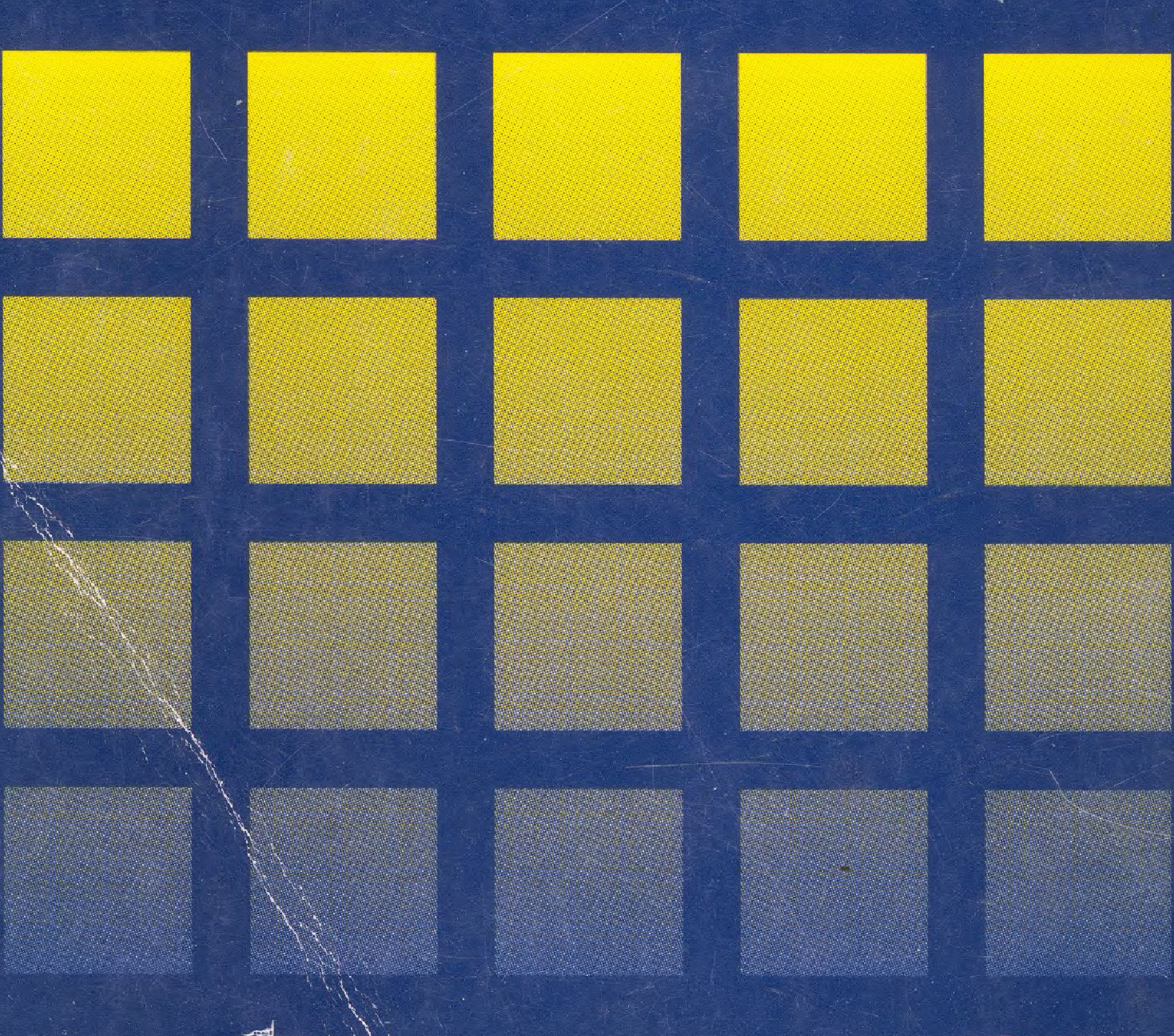
أدبيات

الأدب المقارن

مجدي وهبه







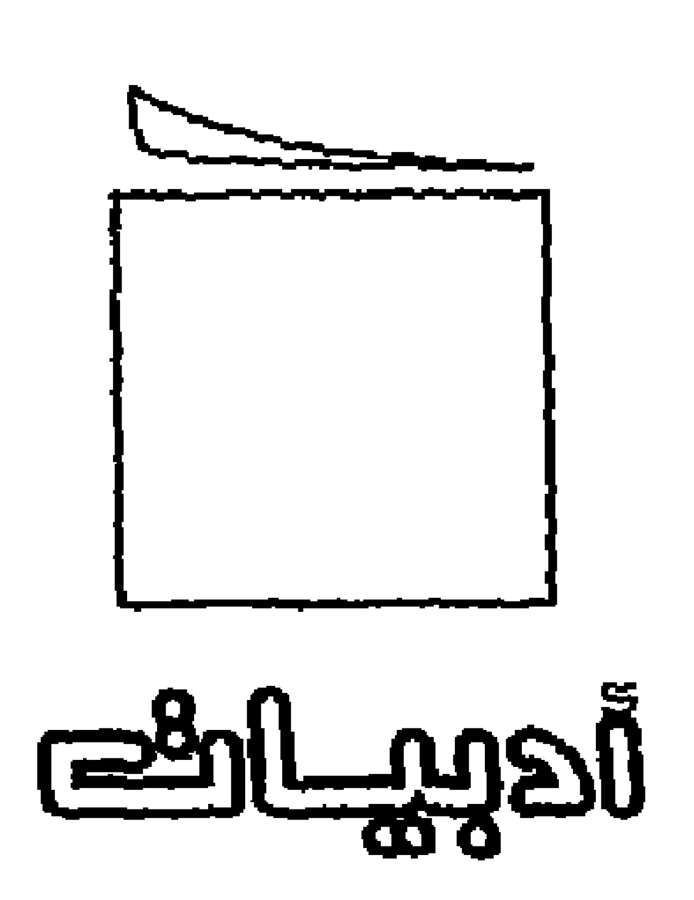
الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

مكتبة لبنان

أدبيات

الأدب المقارن

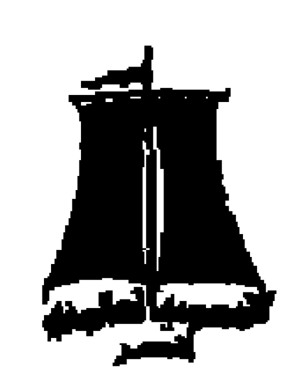
إشراف الدكتور محمود علي مكي
أستاذ الأدب الأندلسي – كلية الآداب بجامعة القاهرة
وعضو مجمع اللغة العربية



أدبيات

الأدب المقارن
ومطالعات أخرى

تأليف : مجدي وهبه





مكتبة لبنان

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

١٠ أ شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي – الجيزة ، مصر .

الطبعة الأولى ١٩٩١

رقم الإيداع : ٤٨٤١ / ١٩٩١

الترقيم الدولي : ISBN ٩٧٧ – ١٦ – ٠٠٢٠ – ٦

رقم الكمبيوتر 01 R 160350

طبع في دار نوبار للطباعة – روض الفرج – شبرا – القاهرة

الإهداء

إلى ذكرى أستاذي العزيز

كامل المهندس

المحتويات

الصفحة

تمهيد

هذه أوراق كتبتها في أوقات مختلفة استجابة لقراءات قمت بها في سبيل التّدريس أو في سبيل الدّراسة . فهي بمثابة محاولة متكرِّرة لاستيضاح ما كان غير معروف لي حتى أدرك منالي ، ألا وهو أن أفْهَمَ لكي أفْهِمَ .

إن المطالعة ممارسة تتراكم فيها خبرات الآخرين فوق تربة من الانطباعات الفردية والأهواء المتأرجحة بين الحماسة والملل . فالقارئ يرى بعينيه كلمات قد تؤلف معنى في نفسه يتنافى كل التّنافي مع ميوله الدّفينة ، كما يمكن ألا تترك أثراً في منهجه الفكري والوجداني . فإن مثل هذه القراءة دليل على حكمة المثل اللاتيني الذي يقول : إن الكلمات تتطاير بينما الكتابات تبقى . لذلك آثرت أن أسجل بعض انطباعاتي كقارئ باحث عن دلالات جديرة بالمحافظة عليها حتى أستطيع اكتنازها لنفسي وإدراكها بالقدر الذي يكفي لنقلها إلى من يقرأ ما أكتبه بدوري عنها .

هذه عادة مدرِّس قديم لمس أهمية الاعتماد على الكلمة المكتوبة لكي يستطيع التكلم عن مراده . فأرجو إذاً أن يتقبل قارئ هذه الصفحات ثمرة اطلاعي في رياض أدبية جنيتها من كناشة مذكرات الدراسة والدرس مجتمعين .

ولا أكتم قارئي أن بعض ما جاء في هذا الكتاب قد نشر فعلاً في مناسبات متفرِّقة ، والبعض الآخر قد أذيع على الهواء . ومرادي هنا أن أتيح لمن لم يسمع أحاديثي المذاعة ، أو لم يقرأ ما كتبته ، أن يجد ثمرة دراستي مجتمعة بين دفتي هذا الكتاب .

مجدي وهبه ١٩٩٠/١٢/٢٧

الفصل الأول

تدريس الأدب المقارن

شرُفت في السّبعينيّات بتدريس مادة الأدب المقارَن لطلبة الدّراسات العليا في قسم الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة . وكانت أول مرة أدخلت فيها مادة بهذا الاسم في جدول الدراسات العليا .

وتردّدت كثيراً قبل الشروع في التدريس ؛ إذ كان العلامة المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال في دار العلوم ، قد سبقني و وضع كتاباً بالعربية في هذه المادة . كما أنه مما زاد من خشيتي أن الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي كانت تحاضر في الأدب المقارن بقسم اللغة العربية وآدابها ، وهي تُرَسّخُ مدرسة أصيلة فيه .

والواقع أن المكان الطبيعي للأدب المقارَن هو في قسم اللغة العربية ، حيث يلعب دور الوسيط بين الآداب القومية والعالم الخارجي ، فالذي يهم المثقّف العربي هو أن يتبيّن من ناحية ، مدى إشعاع ثقافته في العالم الخارجي عامة والعالم الغربي خاصة ، وأن يتعرّف ، من ناحية أخرى ، على ما يستطيع أن يتمثّله من قِيم ونظريات وصِيغ أجنبية لتنغرس في نفسه فتثريها . هذا ، في نظري ، هو المكان المحوري الطبيعي للأدب المقارن .

أما وظيفته في قسم اللغة الإنجليزية فلم تتضح لي على نحو جلي ؛ فدراسة لغة أجنبية وآدابها هي بمثابة مزاولة مستمرة لتلك المهارات والمناهج التي يعنى بها الأدب المقارن . والمصري أو العربي الذي يتلمس طريقه في روايات ومسرحيات وملاحم ومقالات أثمرتها حضارة غير حضارته يقوم ، ولا شك ، برحلة كَشْفٍ ، نُقْطَةُ الانطلاق فيها هي نَفْسُهُ . فهو كمن يستطلع وثائق غيره

ليقف على هُوِيِّة نفسه – قد يدفعه إلى ذلك قلق ثقافي مبعثه الشعور بالعزلة ، أو تصور ملح بأن محاور الحياة الثقافية في القرن العشرين خارج دياره . فالإنسان الذي لا يدرك أسرار بلزاك أو شيلر أو تولستوي قد يظن أنه يعيش في جهل مطبق بتيارات عصره الفكرية والذوقية . هذا هو بلا شك الوهم الذي يدفع الرَّحّالة خارج الأسوار ليكملوا ما يظنونه نقصاً في معارفهم ، أو ليجدوا صيغاً جديدة يصبون فيها قدراتهم على الإبداع .

ومن رأيي أن هذه التطلعات هي تلك التي تحرك رغبة المصري ، مثلاً ، في أن يشبع نفسه بأدب أجنبي من خلال الدراسة في قسم من أقسام كلية جامعية . أقول هذا ولا يخفى عليّ أن هؤلاء لا يتعدون النُّخبة القليلة ، على حين أن أغْلَبِيّةً هم الباحثون عن فرصة العيش عن طريق الاضطلاع بمهارة نسبية في لغة أجنبية ، بصرف النظر عما تشتمله هذه اللغة من آداب وآراء .

إن قسم اللغة الأجنبية في الجامعة يقوم بحكم وجوده بما تقوم به مناهج البحث في الأدب المقارن ، فبعد تمصير أقسام اللغة الإنجليزية فيه أصبح الأساتذة هم أدباء اللغة العربية : أمثال أمين روفائيل ، ورشاد رشدي ، ولويس عوض، وفاطمة موسى ؛ يقيمون من معارفهم وفهمهم جسوراً بين الثقافة العربية والثقافة الإنجليزية . يقومون (على قول الدكتور رشاد رشدي) بدور « الاستغراب » في مواجهة حركة الاستشراق العالمية . فدراسة الأدب الإنجليزي في مصر لا بُدَّ لها من أن تتناول دراسة الهيئة الفكرية والدينية والاجتماعية لعيون الأدب الإنجليزي إلى جانب البحث عن التأثير والتأثر ، لا بين الإنجليز والعرب فحسب ، بل بين الإنجليز وباقي العالم ، وبين الإنجليز بعضهم وبعض في عصر واحد أو خلال العصور ، والآداب لا تولد يتيمة ، فدراستها لا تعدو أن تكون بحثاً عن ثبوت النّسب ، على حد التّعبير الفقهي .

وعلى ذلك سألت نفسي : كيف أقوم بتدريس الأدب المقارن وكل وظيفة هيئة التدريس هنا لا تخرج عن كونها تنويعات على لحن المقارنة

الدالة ؟ أ يحق لي أن أدّعي قدرة على دراسة العلاقات الثقافية بين الآداب الإسلامية عامة ، والعربية خاصة ، والأدب الإنجليزي ، وأنا لست خبيراً في الأدب العربي ؟

أ يحق لي أن ألقي محاضرات في مناهج البحث للأدب المقارَن على حين أن غالبية طلبتي لا يعرفون إلا القليل عن الأدب الإنجليزي ، والأقل عن الأدب العربي ؟ وهذه هي الحقيقة المُرّة ؛ إذ إن رحلة الكشف الثقافي لم تنطلق عن معرفة متعمّقة للآداب القومية ، كما أنها لم تتعمّق في الأدب الأجنبي الذي عرض في سِنِي الدراسة الجامعية سريعاً سطحيًّا ، مثله مثل السائح المتعجِّل ، الذي يطوف بآثار المدينة العريقة في ساعات قليلة جالساً بشاحنة سياحة مكيفة الهواء .

فما العمل إذاً ؟ قررت ، بادئ ذي بدء ، أن أقدِّم للموضوع بتعريفه ، وتحديد عناصره ومناهج البحث فيه . وكل ذلك لمجرد الوقوف على إشكالية هذا الفرع الجديد نسبيًّا من الدِّراسة الأدبية ، ولكي تطمئن قلوب الطلبة إلى أن مادتهم الجديدة هذه تلتزم بالترتيب المنهجي ، وأن العلماء الذين قد بذلوا قصارى جهدهم في الوقوف على معنى للأدب المقارَن لم يخرجوا عن أحد سبيلين :

سبيل يرمي إلى أن موضوع البحث هو العلاقات بين أدب وغيره من الآداب القومية المختلفة . وسبيل يرمي إلى أن هناك موضوعات في كل الآداب يمكن اعتبارها تراثاً مشتركاً يتعدى الحدود القومية : كأن نتكلم عن فن من فنون الأدب كالرواية أو القصة القصيرة أو الملحمة ؛ أو أن نُحَدِّد معتقدات حركة فكرية أو أدبية كالرومانسية والرمزية والسريالية والواقعية ؛ وأن تناقش العلاقات المتبادلة بين مفهوم الأدب نفسه وغيره من الفنون ، كالموسيقى أو فن التصوير ؛ أو أن تستعرض علاقات التأثير والتأثر بين الأدب وعلم النفس أو الفكر الاجتماعي والسياسي ، أو بين الأدب والدين مثلاً .

هذا الاتجاه الثاني هو الذي يرفع مفهوم الأدب المقارن إلى مستوى البحث في مفاهيم الأدب العامة التي تشغل بال كل إنسان مهتم ، مصريًّا كان أو إنجليزيًّا ، وذلك بحكم بشريته الواعية . وهذا هو ما وقع عليه اختياري .

الفصل الثاني

المحاورة الصامتة

كنت أود أن أبدأ بتعريف واضح شامل لمفهوم الأدب المقارن ولاتجاهاته المختلفة ، كما لو كنت ألقي أول محاضرة في الفصل الدراسي . إلا أن ذكريات السنين التي قضيتها بالجامعة تغلبت على رغبتي هذه ، وجعلتني أترك الزّمام لخيالي أتصور وجوه من حضروا دروسي في تلك الساعات البطيئة في المساء ، التي تقام فيها فترة الدّراسات العُليا بالجامعة . كما دفعني تداعي الأفكار والذّكريات إلى التساؤل عما كنا نرمي إليه في تلك الآونة : فخريج الطب أو الهندسة أو الحقوق أو العلوم له تصور واضح جدًّا لما يصبو إليه من دراساته العليا ؛ إذ من البديهي أنه يأمل إدراك مزيد من التخصص في علمه ؛ لكي يمارسه مهنة وبحثاً وعملاً في مستقبل حياته . أما طالب (وفي أغلب الحالات طالبة) الدراسات العليا بقسم اللغة الأجنبية وآدابها فلا يتمتع بمثل هذا الوضوح للرؤية ؛ فإنه قد يظن أنه يؤهل نفسه ليصبح معيداً أو مدرساً جامعيًّا أو مدرساً في مدرسة ثانوية أو موظفاً في شركة من شركات الانفتاح ، أو صحفيًّا أو مترجماً أو دبلوماسيًّا . وتتشعب أحلام اليقظة وتقود خيال الشابِ الدارس إلى سراب دونه سراب . وقد تتحقق أحلامه في يوم ما وقد لا تتحقق ، ولكن المهم في القريب العاجل أنه يجلس إلى أستاذ قد يفتح له مجال النجاح في امتحان وقد لا يفتحه .

والساعات القليلة التي يقضيها الطالب مع أستاذه فيها رائحة مصيرية ، وجو يوحي بأن الموقف يتضمن في ثناياه ما معناه « كن فيكون » . الدرس من أجل الامتحان ، والامتحان مجهول ؛ وهو سر كامن في نفس الأستاذ . والمقامرة أو

المغامرة الكبرى هي كشف السرِّ الخفيّ من حيث لا يدري الأستاذ ، والاطمئنان إلى مستقبل فيه احتمال التحقيق واحتمال التغيير التام .

هذه هي المحاورة الصامتة التي تدور بين الأستاذ وطالب الدراسات العليا ؛ فكيف يبدأ الحوار المفيد ؟ دراسة الإنسانيات عامة يندر فيها نقل اليقين إلى المتعطِّش إلى اليقين ، فهذه حال طالبنا كاشف السرِّ الخفيّ . والأغلب في الدراسات الإنسانية أن تثير الأسئلة والتساؤلات أكثر مما تجيب بالردود القاطعة والحقائق الثابتة . هي منهج في البحث قوامه البحث المستمر عن الحقائق ، وعن المعطيات ؛ ثم تشكيلها في صيغ وأنماط ذهنية قد تنم عن دلالة أو فطنة أو استنارة جديدة ، أو مفاجأة باتجاه غير منتظر لعناصر الفكر أو التذوق الأدبي .

الدراسة الأدبية الجامعية ، إذا لم تكن مقتصرة على تحقيق النصوص وشرح العسير منها ، فهي محاولة دائمة التجدد لاستنباط معان جديدة ، أو لرؤية أنماط لم تر من قبل في مقارنات وتقريبات تؤدي بدورها إلى دلالات دائمة التَّجدُّد . ولذلك أمكن كتابة أكثر من تاريخ واحد للأدب ، وأكثر من كتاب واحد في النقد ، وأكثر من بحث واحد في تأويل عصر أدبي أو رائعة من عيون الأدب . وأرجو ألا أُفْهَم على أنني أعتبر الدراسة الأدبية تدريباً وتلقيناً لضرب من ضروب الشعوذة الذهنية . فالحقيقة عكس ذلك تماماً ؛ إذ إن الدارس للأدب عامة ، وللأدب المقارَن خاصة ، لا بدَّ له أن يبدأ بقراءة النصوص (كلّ النصوص، لا الملخصات التي توضع لها) حتى يستطيع أن يبحر في ذلك الخضم من المغامرة الذهنية التي هي أساس البحث التاريخي أو النقدي للأدب .

كل هذا لا يدور في محاورتنا الصّامتة . فالطّالب متعجل ويريد من أستاذه أن يرسم له الطريق ، على حين أن الأستاذ مجرد مرشد في متحف ذهني خيالي يشير إلى الروائع ، وإلى المصادر ، وإلى ما قيل من قبل ، وإلى مواضع البحث والمناقشة ، ومخابئ الأوهام في البحث ، و وسائل الدراسة الأسلوبية ، وأدوات للتَّحليل قد تفيد أو لا تفيد ، ثم يدع الطّالب الزائر لهذا المتحف الخيالي يكون

رأياً ويبلور انطباعاً في نفسه ، ويسجله بعدئذ في كلام مقنع مبني على الأدلة والنصوص .

أكثر من ذلك لا يستطيع الأستاذ أن يفعل . وهذا ما يؤدي دائماً إلى أزمة الثّقة بين الطالب وأستاذه . فكم من مرة سمعت طالباً يسألني سؤالاً كان قد وجهه إلى غيري من زملائي حتى يطمئن إلى إجابة زميلي ، وكم من مرة تم العكس كذلك .

نعم ، لا مفر من التّوصّل إلى حل وسط في سوء تفاهم دام سنين طويلة بين جمهور الطلبة وهيئة تدريسهم . فالدراسة الأدبية ليست قضية مسلمة ، وإنما أسس البحث فيها هي الحقائق والنصوص . وتأويل هذه الحقائق و وضعها في تسلسل تاريخي أو دلالي لا يتأتى إلا بالتّفكير الحُرّ المستقل ؛ لذلك كلما كان يسألني طالب من طلبة الدراسات العليا عن اختيار موضوع يكتب فيه رسالة قلت له : « لا أعلم ما تريد . اقرأ ما يروقك ، ثم فكر في أسباب متعتك أو اهتمامك ، واقرأ ما تستطيع من كتب التاريخ الاجتماعي والسياسي والفكري الكامن في خلفية ما استرعى انتباهك ، ثم عد من جديد إلى نصوصك وتأملها كأنك تراها لأول مرة . أما أنا فلا أستطيع أن أقدم لك عنواناً لرسالة كمن يقدم لضيفه ما لذ وطاب .»

هذه هي خاتَمَةُ المحاورة الصّامتة ، وقلّما نتغلّب على ما فيها من سوء تفاهم ، ولكن إذا تغلبنا كانت بداية الطريق الطويل الضيق للدراسة الأدبية . وهذا ما يعود بي في فصل تال آخر إلى طريق الأدب المقارن المتفرّع من طريق الدراسة الأدبية عامة .

الفصل الثالث

تعريف الأدب المقارن

لا أكتمكم أنني لا أطمئن إلى الحديث في موضوع أو قراءته إلا إذا بدأت بالتعريف (تعريف الموضوع أولاً ثم تحديد معاني الكلمات) والمفاهيم التي يتألف منها هذا الموضوع . وهذا هو المنهج المتبع في كثير من الكتب التي تعرض لموضوع الأدب المقارن بوصفه منهج بحث استقل بمكانة خاصة في الدراسات الحديثة للأدب . لذلك قررت أن أستعرض التعريفات المختلفة التي أوردها الشراح حتى يستطيع طلاب الدراسات العليا في قسم اللغة الانجليزية انتقاء ما يروقهم منها ، والوصول إلى صيغة يرتضونها تتمتع بصفتي الجمع والمنع . ولكن سرعان ما تبينت أن مادتنا هذه ليست من تلك المواد التي تحتمل لأول وهلة التحديد التجريدي ، فهي كالمرْجان في البحر يتكون من عناصر تجتمع فتنقسم ، وتجتمع من جديد وتتشكل بفعل التيارات والأمواج حسب مقتضيات المصادفة في أعماق البحار . فحسبي إذاً أن أنوه لطلبتي عن الموضوعات المختلفة التي تدخل في حيز الأدب المقارَن بدون ذكر ما لا يتضمنه ، وذلك خوفاً من يوم تتغير فيه المعايير الفنية والعلمية ونجد أنفسنا أمام عنصر جديد لم يكن في حسباننا من قبل .

فبدأت إذاً بذكر ما هو متّفق عليه من بحث التّأثير والتّأثّر بين الآداب والمذاهب الأدبية والأدباء أنفسهم ، وحاولت أن أتبين ، ولو بالتقريب ، أسس تلك التجارة المجردة بين الشعوب التي تروج فيها سلعة دون غيرها من السلع الأدبية .

ولا شك أن آداب ما يسمى بالعالم الثالث كانت ولا تزال ترنو إلى الغرب

بحثاً عن صيغ جديدة ، مثل الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والشعر الحر ، وغير ذلك من الصيغ الدخيلة التي تأقلمت بعد حين في تربة واحدة . والذي يخترق الحواجز النفسية والقوميات ما كان أبداً جوهر الثقافة المستعار ، بل هو دائماً تلك الصيغ والأفكار التي اقترنت في أذهان الناس بفكرة مواكبة العصر ، أو الانطلاق نحو المستقبل . وهذا هو ، في نظري ، ما دعانا في العالم العربي إلى التّرحاب بالصحافة اليومية والأدب التمثيلي وفن الرواية . كما أنه حَمَلَنا على أن ندرس ما درسه عنا المستشرقون مُفَنِّدين آراءهم تارة ، وآخذين بها تارة أخرى . ودفعنا كذلك إلى انتقاء ما يروقنا من آداب الغرب ، دون غيره ، مما كان في بعض الأحيان جزءاً لا يتجزأ من وعي الغربيين وثقافتهم . فإذا سلمنا جدلاً بأن الدعامتين للثقافة الغربية هما الكتاب المقدس وآداب الإغريق والرومان ، وبأن هاتين الدعامتين هما أساس فهم كل التراث الفني والأدبي في الغرب للاحظنا قلة الترجمات عن هذين المصدرين إلى اللغة العربية ، وقلة الاهتمام النسبي بهذين المؤثرين الأساسيين في الثقافة الغربية . إذ لا يمكن أن يفهم الأجنبي عن الغرب أي شيء متعلق بالعصور الوسطى أو عصر النهضة أو عصر الثورات بعد القرن الثامن عشر إلّا إذا أخذ في اعتباره الصّراعات الدّينية ، والوَلوع بأساطير العالم الكلاسيكي القديم .

ومع ذلك فما وصل إلينا من الغرب ، في عصرنا هذا بصفة خاصة ، هو التيار الذي يبعد بعض البعد عن قلب النمو الثقافي الغربي . فقد تأثرنا بشعراء القرن التاسع عشر الرومانسيين بادئين بالفرنسيين : لامارتين وڤيكتور هوغو ، ثم بأسلافهما الإنجليز : بايرون و شلي وكيتس ، كما تأثرنا بڤيكتور هوغو كاتباً روائيًا ، و بدكنز كاتباً روائيًا ، وبالرواية الروسية التي قرئت في ترجمات إنجليزية وفرنسية .

أما مدرستنا المسرحية فكانت متأثرة بالمسرح الإيطالي التاريخي من ناحية ، والمَلْهَوِيّ الفرنسي الخفيف من ناحية أخرى . والمهم في كل هذا أننا لم نَرْتَوِ من ينابيع الثّقافة الغربية إلّا بما كان يروقنا أو بما كان يصلنا مصادفة عن

طريق التدريس والترجمة .

ثم جاء العصر الحديث وظهور الأديب المبدع الجامعي ، وعرفنا شو و ڤولتير و غوته و إبسن و أنوي ، والأدب الأمريكي . أقول هذا وأنا مُقدِّر بطبيعة الحال أنه ليس من الضروري أبداً أن تُنْقَل ثقافة بأسرها وبجذورها الحضارية من بلد إلى آخر . صحيح أن ماركس و شو قد ترجما إلى العربية أكثر من القديس توما الأكويني أو ملتن أو دانتي ، ولكن إذا نظرنا إلى التيار العكسي ماذا نجد ؟ إذا استثنينا العصور الوسطى في أوربا ، وليدة فكر العملاقين ابن سينا وابن رشد ، فما هو الأثر العربي في الإنسانيات الغربية ؟ هل كان للمتنبي أو لأصحاب المعلّقات أو لأبي العلاء ، مثلاً ، أثر عميق خارج أروقة الاستشراق والمستشرقين ؟

إن الرافد الرئيسي الذي استوعبته الآداب الغربية من الأدب العربي هو « ألف ليلة وليلة » . وإذا ألقينا النظر على الإحصائيات الثقافية الأخيرة لمنظمة اليونسكو وجدنا أن كتاب « ألف ليلة ولية » قد نشرت ترجمته ١٣٤ مرة في ٢٣ دولة في سنة واحدة ؛ فماذا يستفاد من هذا ؟ هل يستنتج من هذا أننا مستوردون لا مصدرون في التبادل الثقافي ؟ أو أننا عاشقون لا معشوقون ؟ أو أننا عالم ثالث حقا يتلقى الفُتات من مائدة العالم الأول والثاني ؟ كلا ! ليس هذا صحيحاً ، ولا جديراً بأن يؤخذ بعين الاعتبار . فالثقافة تراث ثابت ومؤثرات ينتقى منها ما يتفق والتراث . والحياة على الأرض لا تحتمل الازدواج الفكري والوجداني لأن جذور الثقافة لا تنمو إلّا في تربة قومية ، وفي نفس الوقت تواجه وحدها ألغاز الحياة والموت والقلق والرضا في الأرض . وإذا كانت البيوت أسراراً فما بالكم بالأفراد ؟ لا يمكن لأحد منا أن يتكلف سِمَةً ثقافية غير سِمَتِهِ ، ولا أن يفنى في حضارة أجنبية عن نفسه . صحيح أن بعض شعوب أفريقيا وآسيا قد حاولت أن تفنى في ثقافتي إنجلترا وفرنسا ، ولكن جذب الذات والوطن دائماً أقوى من تيار الاغتراب ، ولمثل هذه التجربة قصة في بلادنا أتكلم عنها في فصل تال .

الفصل الرابع

الظاهرة الأدبية الفرنسية

بدأت الفصل السّابق بالشُّروع في تعريف الأدب المقارَن ، وختمته بالتحمُّس للأصالة الثقافية والتنبيه إلى خطر الازدواج الثقافي والشعور بالضياع . أما هنا فأود أن أشير إلى موضوع متّصل قد لا يهم غالبية القراء ، وإن كان يقيم ظاهرة ثقافية من نوع خاص تتصل بالأدب المقارن اتصالاً وثيقًا مصدره الانفتاح الثقافي ، أو بعبارة أدق المغالاة في الانفتاح الثقافي .

ذكرت أن بعض شعوب آسيا وأفريقيا اتخذ اللغة الإنجليزية أو الفرنسية لغة أدبية له ، وأداة تفاهُم في مجال الإدارة المحلية والعلاقات الدولية . وكان ذلك بلا شك نتيجة من نتائج الاستعمار في صورة من صوره الثقافية . أما في مصر فقد حدث فيها ما شابه ذلك ، ولكن لأسباب لا تمت بصلة إلى الاستعمار المباشر ؛ ففي الوقت الذي كان الاستعمار البريطاني يعم بلادنا ، حاملاً معه اللغة الإنجليزية وآدابها ، لم ينجح في أن يفرض ثقافته على عامة الشعب ، ولا على النُّخبة التي كانت تشغل مناصب إدارية عليا في ظل خديو أو سلطان أو ملك . فقد شاءت الظروف التاريخية أن تكون اللغة الفرنسية هي لغة التخاطُب الرسمي الدولي حينذاك ، وأن تكون لغة القضاء المختلط في البلاد ، ولغة التجارة التي كان يقوم بها في أغلب الأحيان أفراد من الأُقليّات المتوطنة التي كانت هي أيضًا تستعمل الفرنسية كلغة مشتركة في معاملاتها .

فاليهود الوافدون من مستعمرات فرنسا في المغرب العربي كانوا مُتمتّعين بالجنسية الفرنسية بفضل تشريعات خاصة في أواخر القرن التاسع عشر . وكذلك الجاليات المسيحية التي جاءت من ولايتي دمشق وحلب كان أغلبها

قد تعلّم في مدارس الإرساليات الكاثوليكية الفرنسية . ثم إن فرنسا وباريس والثقافة الفرنسية كانت بالنسبة لرواد الحركة القومية في مصر بمثابة رموز لمبادئ حرية الشعوب والديموقراطية والثورية في مواجهة الطغيان . زد على ذلك المبدأ الإنساني المعروف بأن عدو عدوي لا بد أن يكون صديقاً لي ، وبالتالي فالاستعمار الفرنسي لا بُدّ أن يكون صديقاً لضحية الاستعمار البريطاني . وثمة اعتبار آخر هو أن الطبقة المتوسطة والطبقة المتوسطة العليا في مصر كانتا تتعلمان في جو الوقار والجِدّيّة التي تعم مدارس البنات التي فتحتها الإرساليات الكاثوليكية الفرنسية ؛ الأمر الذي أدى ، في كثير من الأحيان ، إلى ذلك الانفصام الثقافي الذي أشار إليه المرحوم الرئيس جمال عبد الناصر في كتيبه « فلسفة الثورة » عندما تكلم عن الثقافة العربية أو الإنجليزية للزوج المصري ، والثقافة الفرنسية للزوجة في قلب الأسرة المصرية الواحدة .

وعلى كل فقد ظهر أدب فرنسي يكتبه مصريون في هذا الجو العام المشجع لفرنسا على منافسة إنجلترا . أما القلة من المصريين الذين كانوا قد آثروا الثقافة الإنجليزية فإما أنهم عملوا على نقلها إلى لغتهم العربية ، وإما أنهم هاجروا إلى بلاد ناطقة بالإنجليزية وأصبحوا من أدباء الإنجليزية المرموقين ، مثل إيهاب حسن ، ومحمود المنزلاوي ، وإدوارد سعيد ، ومحمد مصطفى بدوي في جيلنا هذا .

وكان الأدب الفرنسي المكتوب بأقلام مصرية بمثابة ظاهرة ثقافية من نوع خاص ترعرعت في بلادنا منذ أواخر القرن التاسع عشر . فبينما كان شعراء البارناس في فرنسا يكتبون قصائدهم المتقنة الصنع ، كان الأمير حيدر فاظل في مصر يكتب قصائده الفرنسية بالأسلوب نفسه وفي القوالب الشعرية المتأنقة نفسها . وفي أوائل قرننا هذا شارك واصف بطرس غالي في تلك النهضة الأدبية التي تميز بها النثر الفني الفرنسي الذي كان جول ليمتر و أناتول فرانس رائدين له في بلادهما . كما كتبت السيدة هدى شعراوي والسيدة سيزا نبراوي باللغة الفرنسية في قضية تحرير المرأة في الوقت نفسه تقريباً . ثم جاء العقدان

الرابع والخامس من هذا القرن وأنشئت النوادي الثقافية الفرنسية في القاهرة والإسكندرية امتداداً لأقسام اللغة الفرنسية بكليات الآداب وللاتحادات التي تكونت لقُدامى طلاب المدارس المعلمة للفرنسية في بلادنا .

جاءت درية شفيق مكافحة في سبيل المرأة المصرية وشاعرة بارعة باللغة الفرنسية ؛ ثم أحمد راسم الذي تجمع قصائده في دواوين الشعر الفرنسي الحديث ، ومحمد ذو الفقار مؤسس « مجلة القاهرة » الفرنسية التي عاشت مزدهرة من سنة ١٩٣٨ إلى سنة ١٩٦١ ؛ وألبرت قصيري كاتب أول رواية واقعية مصرية شعبية باللغة الفرنسية ؛ والروائيات الاجتماعيات السيدة قوت القلوب الدمرداشية ، وأندريه شديد ، وإيمى خير ، وكثيرات غيرهن . ثم ظهر جيل جديد من الكتاب بالفرنسية : مؤنس طه حسين ، و ريمون فرنسيس ، ورائد السوريالية في مصر المرحوم جورج حنين ، وهو من أرق شعراء فرنسا المعاصرين . لكل هؤلاء مكانة مرموقة في آداب الفرنسية ، مع أنهم عاشوا في مصر وكتبوا في مصر ناشرين كتاباتهم في مصر تارة وفي فرنسا تارة أخرى ، ومعيار التوفيق — بطبيعة الحال — النشر في فرنسا .

هذه هي قصة أدب قام على أقلام مصريين ، ثقافتهم فرنسية ، روحهم مصرية ، وآمالهم الحقة أن يُقْرَأوا في فرنسا وفي كل بلد ينطق بالفرنسية . كان عالمهم الوجداني راسخاً في مصر ، وكان في مصر مجال واسع للثقافة الفرنسية في عديد من الصحف والمجلات والأندية الثقافية وآلاف من القراء المحليين، ولكن عين الكاتب ، وهي تنظر إلى واقعنا وتصفه ، كانت أيضا تختلس النظر إلى آفاق باريسية متطلعة إلى استجابة وتقدير من جمهور بعيد عن واقعها المباشر. ومع ذلك فلم تحظ هذه الظاهرة الأدبية بالبقاء مثلما بقيت آداب الجزائريين والمغاربة واللبنانيين باللغة الفرنسية ، ولا أظن هذه الآداب نفسها تعيش طويلاً بعد الجيل الحالي الذي عاصر الاستعمار ، والذي هو من أصدق الداعين للتعريب والبحث عن الأصالة ، كما أنني لا أظن أن الأدب العربي بالمهجر سيعيش طويلاً بعد جيل الرواد والشيوخ .

كانت الظاهرة الأدبية الفرنسية في مصر وليدة ظروف تاريخية معينة ، ولا أظنها تستمر بعد جيلنا هذا ، إلّا أنني موقن تماماً من أن إثراء الثقافة في مصر بالترجمة من الآداب الفرنسية هو الذي يكتب له البقاء ؛ لأن اللغة تعبير عن الذات ، والذات كالحرية لا تقبل التقسيم .

الفصل الخامس

مفهوم التأثير والتأثر

بعد جولتنا القصيرة في زقاق الأدب المصري الناطق بالفرنسية ، يجدر بنا أن نعود إلى جادّة الأدب المقارن وإلى موضوع فيه هو : مفهوم التأثير والتأثر بصورهما المختلفة .

أما كلمة « تأثير » فهي كلمة تدل على علاقة مباشرة ، وتدل على أن نصًّا معيّنًا لم يكتب ما لم يكن صاحبه قد اطلع قبل كتابته على نص غيره . ومن الصعب جدا إثبات مثل هذه العلاقة التي تنطوي على سببية واضحة المعالم .

فمسرحيات شكسبير ، على سبيل المثال ، مشتقة كلها تقريباً من مصادر قديمة ، كالحوليات التاريخية وسير عظماء الرجال والقصص الشعبي ، وما إلى ذلك . بيد أنه لا يمكن أن نتكلم عن أي تأثير لهذه المصادر في عبقرية شكسبير ؛ إذ لم تكن بالنسبة له إلا قصصاً أو حبكات استعان بها شكسبير ليصوغها في أعمال جديدة تتميز بالأصالة والعبقرية الواضحتين . وكذلك لا يمكن أن يقال إن رواية ألفونس كار Alphonse Karr الضئيلة القدر كانت لها أثر على المنفلوطي في روايته « تحت ظلال الزيزفون Sous les Tilleuls » ، ولا إن « بردة البوصيري » أثرت تأثيراً مباشراً في « نهج البردة » لشوقي ، ولا إن رواية « سنين Sanin » لأرتزيباشيف Artsybasheff هي سبب وجود « إبراهيم الكاتب » لإبراهيم عبد القادر المازني .

والمتفق عليه من الجميع أن الأعمال الأدبية المتأثرة ، إذا صح هذا التعبير ، تتمتع في كل هذه الأمثلة بأصالة وبراعة أدبية تميز بهما كل من مؤلفيها . ومفهوم التأثير هنا يعود بنا إلى نظريات الإبداع الفني والأدبي في العصور

الوسطى بأوربا . فقد كان أساس الإبداع ومعياره وقتئذ قدرة الكاتب على الاستعانة بفنون الصنعة المختلفة من علوم البلاغة والعروض والأسلوب لتحويل موضوع معروف ، بل مألوف قديم ، إلى أثر أدبي جديد ، يسترعي الانتباه ، ويثير الإعجاب ، ويأخذ بمجامع القلوب بالرغم من أن موضوعه كان معروفاً من قبل .

ورأي إيهاب حسن ، الأديب الناقد المصري المهاجر إلى أمريكا ، أن مفهوم التأثير والتأثر يعتريه الخطأ والإبهام ، وضرب لذلك أمثلة اعتاد النقاد قبله أن ينظروا إليها بوصفها أنماطاً بينة للتأثير الأدبي . ومن أهمها جان جاك روسو وتأثيره في الحركات الرومانسية المختلفة في أوربا ، و بايرون وتأثيره في الرومانسية المتأخرة في القرن التاسع عشر الأوربي .

وقد بيّن إيهاب حسن أن التأثير المزعوم لم ينتج من فكرة الاقتباس أو الاستيراد الأدبي ، وإنما نتج عن تماثل الظروف العامة المحيطة بالأديب المتأثر والأديب المؤثر من ناحية ، وإلى وجود تيار مشترك في الحالتين من الظمأ إلى انفعالات جديدة ثورية ضد الأوضاع الأدبية الكلاسيكية الجامدة من ناحية أخرى . الأمر الذي دفع إيهاب حسن إلى القول بوجوب التفرقة بين التأثير وما أسماه « التجانس » أو التشابه في الوجدان والظروف .

وقد يوجد في هذا الرأي القاطع شيء من المغالاة ، إلا أنه يحثنا على الحرص الشديد في سبيل الوصول إلى قرارات مطلقة وقواعد فاصلة عند التعرض لشأن الآداب الجوالة عبر الحدود القومية . فلولا أن الظروف التاريخية في أوربا أواخر القرن الثامن عشر كانت غير مشجعة للغرابة المفرطة ، والثورية على كل الأوضاع ، والعاطفية المبالغ فيها ، ما نجحت قصة « آلام ڤرتر Die Leiden des Jungen Werthers » لغوته Goethe نجاحها العجيب في كل بلد ترجمت فيه إلى لغته . وكذلك الأمر بالنسبة لبعض عيون الأعمال المترجمة ؛ فالترجمة الشعرية الإنجليزية لرباعيات الخيام قد لقيت رواجاً وتجاوباً عاطفيًّا وفكريًّا راجعين إلى الظروف النفسية لجمهور القراء في منتصف القرن التاسع

عشر . فقد كانت تواقة إلى مثل هذا المزيج من العشق الصوفي والتشاؤمي والمتنزه عن كل يقين .

فالتأثير والتأثر في حدود الأدب المقارن ما هما إلّا وجهة من ناحية من نواحي العلاقات الثقافية الدولية التي هبت فيها رياح فكرية وذوقية لا تحترم حدود الجنس ولا القوميات ولا التصورات الميتافيزيقية .

وعلى كل فأساس التأثير – إن وجد – هو الاستعداد للتأثر . فإن جمهور القراء في العالمين العربي والغربي على السواء ما كان ليتحمس للرواية الروسية ، ولروايات فرانز كافكا Franz Kafka الأسطورية الممعنة في التشاؤم بعد الحرب العالمية الثانية ، لولا تغير المجتمعات البشرية عامة إلى مجتمعات جماهيرية يضعف فيها شعور الفرد بقيمته المميزة .

والقاعدة البديهية لاحتمال وجود التأثر هو أن تحظى أعمال الكاتب بالترجمة . والترجمة الأدبية سلاح ذو حدين ؛ فقد تثير القارئ للاستزادة من التعرف على أعمال أديب أجنبي عنه ، وقد يستولي هذا الأديب على أذهان جمهوره استيلاءً ينسيهم الأصل المترجم عنه . وهذا هو ما حدث في حالة المنفلوطي ، وترجمة بودلير الفرنسية لقصص إدغار آلن بو ، وترجمة عمر الخيام إلى الإنجليزية ، ونقل أحمد شوقي لحكايات لافونتين الشعرية ، والديوان الشرقي الغربي الذي كتبه غوته . وبهذه المناسبة أذكر قصة عن غوته قيل فيها إنه كان يقرأ الترجمة الفرنسية لرائعته المسرحية الفلسفية « فاوست » بقلم الشاعر الفرنسي جيرار دي نيرڤال ليرى فيها متعة ومغزى لم يتذكرهما في عمله الأصلي .

وقضية التأثير والتأثر مبحث يصعب سَبْرُ غَوْرِه ، وخاصة في حالة الدراسات الجامعية . والأسهل من ذلك بلا شك أن نتبين مصير كاتب في بلد ولغة غير بلده ولغته ، وذلك لا لمعرفة أبعاد عبقريته بقدر التعرف على العوامل النفسية والذوقية العامة التي أدت إلى الترحاب به في وطن غير وطنه وبيئة غير بيئته .

الفصل السادس

أدب الرحلات

إذا سلمنا بأن التأثير الأدبي هو أقرب إلى أن يكون استعداداً للتأثر ، فقد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتي : من هم الوسطاء الذين ينقلون فكرة أدبية أو مضامين أدب إلى أدب آخر ؟ أو بعبارة أخرى : كيف يتم التواصل بين التأثير والتأثر في ميدان الإبداع الأدبي ؟

فبطبيعة الحال ، ثمة سبل نقل بديهية كالترجمة والتدريس والقراءة في كتب ومجلات بلغات أجنبية . كما يوجد أدب الرحلات الذي ينقل إلى الأوطان الأصلية للرحالة انطباعاتهم لما يشهدونه في البلاد الأجنبية . وأشير بهذه المناسبة إلى زميلي الراحل الدكتور رشاد رشدي الذي تخصص في أدب الرحلات بمصر ، وكتب فيه صفحات بالعربية والإنجليزية على السواء مما يعتبر مثالا للدراسة النقدية التحليلية المجمع عليها .

والأمر يقتضي أن نتأمل قليلاً في أدب الرحلات حتى ندرك دوره في تبادل السلع الأدبية . ويخضع أدب الرحلات لتقلبات في الذوق تنم عن حساسية أخطر بكثير من حساسية الأسواق التجارية العادية . ويندر أن نجد أدب رحلات في بلاد أكثر تقدماً من وطن المؤلف الرحالة ، وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن معالم البلاد المتقدمة معروفة ولا تثير حب الاستطلاع قدر ما تثيره معالم البلاد التي لم تكتشف بعد ؛ فالإنسان بطبيعته مشغوف بكشف المجاهل والاطلاع على سبل الحياة البعيدة عن سبل حياة مجتمعه . ولذلك لا يوجد أدب رحلات عن البلاد الأوربية بأقلام عربية بالقدر نفسه الذي يوجد فيه العكس .

إن رحّالة أوربا الغربية قد جالوا بكل أنحاء العالم العربي مسجلين انطباعاتهم بالوصف الدقيق تارة ، وبالسخرية والازدراء تارة أخرى ، على حين أن العكس لم يحدث إلا نادراً ، ولسبب ذلك تأويلات شتى اختلفت باختلاف أمزجة المؤولين .

فثمة من قال إن التنافُر قد بقي مستمرا بين دار الإسلام ودار الحرب منذ الحروب الصليبية حتى أيام الحملة الفرنسية على مصر ، في آخر القرن الثامن عشر . ولكن الحقيقة أن أدب الرحلات الأوربية قد ازدهر طوال هذه المدة في كل أنحاء الدولة العثمانية (وخاصة في ولاياتها بالقارة الأوربية ، وفي أراضي فلسطين التي بقيت دائماً مقصداً للحجيج الأجانب) . كما أن التجار البندقيين البربر وقراصنة سواحل إفريقية ، قد حافظوا محافظة أمينة على التواصل الفكري والاقتصادي بين العالم العربي ودول أوربا المطلة على البحر الأبيض المتوسط .

وثمة من زعم أن الاستشراق الأوربي كان يقوم بدور استكشافي طليعي من أجل الاستعمار الأوربي لم يقابله استغراب (على حد تعبير الأستاذ الراحل الدكتور رشاد رشدي) لأن زحف الدولة العثمانية على أوربا كان يعتمد في المقام الأول على القوة العسكرية وإقامة ولايات ضعيفة الاتصال بالآستانة . وهذا صحيح إلى حد ما ، إلا أن القول بأن الاستشراق لم يكن إلا طليعة للاستعمار فيه كثير من المبالغة وقليل من الإنصاف .

وقد يعود سوء التفاهم في هذا الموضوع إلى أن الاستشراق ، وهو يبحث عن معالم الحضارة الإسلامية والعربية ، كان يفعل ذلك بدوافع مختلطة بعضها استعماري ، إذا شئت ، وبعضها علمي بحت . والذي كان يقابل الاستشراق من جانبنا هو شيء آخر تماماً ، هو البعثات العلمية إلى أوربا ثم إلى أمريكا . فقد كان الغرض من هذه البعثات التعمُّق في التخصص العلمي البحت ، ولم تكن الحضارة الغربية بمختلف مظاهرها موضعاً للبحث أو الانطباع النفسي .

وحينما حدث انطباع أو دونت ملاحظة كان ذلك بطريق غير مباشر ، وقد لا يكون مقصوداً . فإن مغامرة النفس الشرقية في بيئة غربية ، كانت بمثابة سلسلة من الحوادث أو الأزمات أو الانطباعات أو الأقاصيص التي يصادفها المغترب مصادفة ، أو على غير وعي منه ، أثناء بحثه عن شيء آخر هو التخصص العلمي أو الفني المعيَّن الذي سافر من أجله .

وصحيح أن عصرنا هذا قد شاهد بعض المحاولات البالغة القيمة للتأمُّل في معالم الحضارة الغربية بأسرها ، ومن أمثلة ذلك بعض صفحات لأستاذ جيلي الدكتور طه حسين ، والمعالجة الروائية لهذا الموضوع في « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ، وهو كتاب أثار الروح القومية المستنيرة في كثيرين ممن هم دون الستين من العمر . وهناك كتب الدكتور حسين فوزي التي سجلت مغامرة نفسية حقة لمثقف مصري أصيل ارتوى كثيراً من ينابيع الغرب .

ومنذ « تخليص الإبريز » للشيخ رفاعة الطهطاوي حتى « الإنجليز في بلادهم » للدكتور حافظ عفيفي ، كان الاتجاه في أدب رحلاتنا بالغرب مجرد محاولة للكشف عن سر قوة الغرب لإلْفِهِم الجذورَ الروحية والثقافية للحضارة الأوربية . وكانت حالنا حال القائل بأن لكم دينكم و لي دين ، ولكنا نود أن نعرف فنونكم وعلومكم وجيوشكم ودولكم .

أما الآن ، وقد انتقل استقطاب السلطة بعيداً عن غرب القارة الأوربية ، فيجدر بنا أن نلقي نظرة جديدة على معالم حضارة أوربا العريقة بمسيحيتها وعقلانياتها المختلفة وبروحانياتها وماديّاتها المتطاحنة . ومن أجل ذلك لا تكفي دراسة الأدب وحده ، بل لا بُدَّ من التَّقمُّص الوجداني لأعماق النفوس في بيئتها الواقعية .

الفصل السابع

أدب الرحلات في الشرق

كنت أظن أنني أستطيع المرور مرّ السحاب على موضوع انتشار أدب الرحلات بالشرق العربي عن طريق أقلام غربية ، وخاصة أن البحث العُمْدَة الشامل في هذا الموضوع قد كتبه منذ أكثر من أربعين سنة جان ماري كاريه أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة القاهرة وقتئذ . صحيح أنه اقتصر على الرحالة الفرنسيين في مصر في القرن التاسع عشر ، إلا أن الموضوعات التي عالجها ، والتحليل النقدي للنصوص التي عرضها ، ينطبقان على أي كاتب أجنبي يسجل انطباعاته عن الشرق . والواضح من هذا البحث القيّم أن الرحالة ، أدباء كانوا أو فنانين ، اهتموا بانطباعاتهم الجمالية عن مصر في المقام الأول ، ثم انتقلوا في المقام الثاني إلى الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية المتصلة بمشاهداتهم .

وهذا أمر هام للغاية عندما نصغي إلى التهمة الموجهة إلى أدب الرحلات الذي يكتبه الغربيون بأنه الوجه المبتسم للاستشراق ، وأن الاستشراق ما هو إلا الوجه المثقف للاستعمار بعينه . ويلاحظ أن أدب الرحلة هو أحد فنون الأدب الذي يترك لمؤلفه قسطاً كبيراً من الحرية في اختيار الشكل والمضمون ؛ ففيه شيء من السيرة الذاتية ، وشيء من فن القصص ، وشيء من تيار الشعور المسترسل الذي لا يخضع لقاعدة سوى وحي الساعة وتداعي المعاني .

والواقع أن المرونة النسبية في هذا الفن من فنون الأدب لا تعني أنه مُعْفًى من الخضوع لأي معيار أو قاعدة ، فملاحظات الرحالة وانطباعاتهم لا بُدَّ أن ترمي إلى دلالات معينة في نفوس القراء إذا أريد بها أن ترقى إلى مرتبة الأدب .

فالأدب نظام دلالي و وجداني خاص يرسم صورة عن نفسه أو عما يريد الكاتب أن يعبر عنه بصيغ ترتضيها النفوس وتثير انتباهها . ومع أنه من المسلم به أن حبكة القصة أو المسرحية ليست من الضرورات في أدب الرحلات ، إلا أن عنصر التشويق دعامة لنجاحه .

وإذا كنا بصدد رحلة في بلد غريب عن وطن قارئها فكيف يتأتى التشويق ؟ لا شك أن أهم ما يجذب القارئ هو وصف الغريب من المناظر الطبيعية أو الحضرية – وهذا ما ينطبق على وصف الشرق بالنسبة للقارئ الغربي – وإظهار الصفات البشرية المألوفة عند التعرض لعادات الناس وتصرفاتهم . على أن المتعة الحقة إنما هي الكشف لبشرية البشر ، فالإنسان يحب أن يشعر أننا كلنا لآدم وأن آدم من تراب . وحب الاستطلاع ، وإن كانت تثيره روح المغامرة و وصف ما ليس بمألوف ، إلّا أنه لا يقنع إلّا إذا اطمأن القارئ إلى أن البشر بشر أينما كانوا .

ومنذ عصور الاستعمار الغربي ، وحتى بعدها ، كان اتجاه التاريخ نحو فرض أنماط غربية على الحياة في كل أنحاء المعمورة – فالشرقي يرتدي أردية غربية ، ويملأ بيته بالأثاث المصنوع حسب طرز فرنسية أو إنجليزية أو إيطالية ، ويسن الدساتير والقوانين المشتقة من نماذج غربية ، ولكن قلما يقلد الغربي أخاه الشرقي إلا من أجل البحث عن متعة التكلف والاغتراب . وكيف تتأتى إثارة خيال الشرقي وهو يرى مدنه تنشأ على نسق المدن في الغرب ، ويرى في شاشته الصغيرة مناظر لبلدان الغرب ولأساليب حياته ، التي لا تترك فرصة واحدة لخياله أن يستثار أمام قص مشاهدات شهدها من قبل ولو نقلاً عن غيره ؟

وإذا اعتبرنا أدب الرحلات معيناً للجغرافيا أو مجرد قراءة ترفيهية ، فالشرط الأساسي فيه أن يقصّ ما لم يألفه القارئ ولو كان ملماً به بعض الإلمام . وهذا ما يفسر لنا رواج أدب الرحلات بإنجلترا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، بسبب انغلاق الجزر البريطانية لصعوبة السفر في القارة

الأوربية أثناء حروب الثورة الفرنسية والنابليونية . كما يفسر لنا أدب الرحلات الألمانية إلى الشرق طوال القرن التاسع عشر ، ولم يكن للدويلات ولا للإمبراطورية الألمانية الموحدة وقتئذ مصالح استعمارية في تلك المناطق النائية . ومما لا شك فيه أن أنجح أدب للرحلات هو ذلك الذي يصف بلاداً وشعوباً قلما توجد فرص عند قرائه لزيارتها والتجوال فيها . وهذا هو أيضاً ما يفسر رواج الكتب التي تصف المناطق القطبية في أوائل قرننا العشرين ، والمغامرات الخطيرة في مجاهل الأدغال بأمريكا اللاتينية وإفريقية الوسطى بالنسبة للقراء من كل سن وكل بيئة . وبهذه المناسبة أشير هنا إلى تلك السلسلة القيمة لكتب الرحلات بمصر ، التي أعاد طبعها أخيراً المعهد الفرنسي للآثار الشرقية في القاهرة . ويلاحظ أن سِنِي أولى طبعاتها تتراوح بين القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وكانت مصر في تلك الفترة منطقة مجهولة بالنسبة لأغلب الأوربيين . فالقص والوصف بهذه الكتب فيهما تسجيل دقيق لما يعترض الرحالة من بيئة طبيعية ونبات وحيوان ، ولكن محاولات التفهم لعقلية الناس ومعتَقداتهم ومشاعرهم فيها شطحات لا يقبلها العقل ولا المنطق . إن الشعوب لا يحب بعضها بعضاً بالفطرة ، وغرائز التعصب القبلي اتخذت أقنعة مختلفة على مر الأجيال ، ولكنها لم تسقط كليةً من وجوه المتحلين بها . وهذه مأساة حياتنا الماضية والحاضرة ، وكنا نأمل أن يستطيع أدب الرحلات أن يقيم الجسور بين الحضارات ، ولكنه قلما فعل ذلك . ولا بد أن نسلم بأن الإذاعة والتليفزيون والسينما ، على ما فيها من سقطات وتشويهات ، لا تزال هي الأمل الوحيد لإقناع الناس بأن الإنسانية واحدة في ضعفها وقوتها وجهلها وعلمها ، وأن الأدب في كل صيغه وكل أساليبه إن هو إلا تسجيل لهذه الوحدة التي تعلو كل الاختلافات .

ولا بُدَّ أن أشير هنا أيضاً إلى أن قلق النَّفس العربية المعاصرة قد دفع المثقف العربي إلى التأمُّل في مصيره تأملاً يعتريه الشعور المتخبِّط بين الإعجاب المفرط بكل ما هو مستورد ، والكراهية لكل ما لا يمتُّ مباشرةً إلى تراثه . أما الكِتاب

الذي كتبه الدكتور ثروت عكاشة عن « مصر في عيون الغرباء من الرّحالة والفنّانين والأدباء ، ١٨٠٠–١٩٠٠ » سنة ١٩٨٤ فهو محاولة نادرة من نوعها لرؤية الوطن كما يراها الأجنبي عنه ، وذلك بقصد التّعرُّف على انعكاس صورة مصر في مرآة خارجة عن نفسها . وهذا البسط للرؤية المصرية ، منطلقةً من حدود الانطواء والحساسية المرهفة ، لا شك أنه اتجاه جديد نحو النُّضج الموضوعي في رحلة البحث عن الذّات .

الفصل الثامن

رؤية الآخرين

سأواصل ترك خواطري تشرد أحيانا وتتشكل أحيانا أخرى في قوالب الدراسة المنهجية للأدب المقارن . فلا أظن القارئ يريد أن يقرأ درساً ، ولكنْ قد لا يأبى أن يطلع على بعض الخواطر العابرة التي أثارها تدريس مادة هي في قلب الروح الحضارية المصرية الحديثة ، رغم أنها حديثة العهد بالجامعة . فمصر – ومثلها في ذلك مثل غالبية دول العالم الثالث – دائمة التأمل في إشكالية كينونتها أو هويتها ، ودائمة المحاولة لضبط المفاهيم الدالة على أصالتها ، تلك التي تأقلمت في نفسها ، وتلك التي رفضتها . فهي في حالة تفاعل مستمر على الصعيدين الثقافي والسياسي على السواء ، تصادق من يصادقها وتعادي من يعاديها ، لا في مجال السياسة فحسب بل أيضا في محاوراتها المستمرة مع حضارات الغير وثقافاتهم . فالغير ماثل في أفكارنا ومشاعرنا حتى بعد كفاحنا الموفق ضد قوى الاستعمار والطغيان ، فنحن لا نعيش وحدنا في عالم عربي إسلامي موحد الفكر ومتحد الكلمة ، بل نعيش في حالة مَدٍّ وجزر مع تيارات الفكر التي تتلاطم على شواطئنا من الغرب ومن الشرق بكل موجاتها المتفرقة . وكلما بحثنا عن ذاتنا وجدنا فيها أشباحاً من حضارات منقضية وثقافات غازية، وإدراك الأصالة يكون بمثابة محاولة لطرق صراط ضيق بين مقاومة الغزو الفكري والترحاب به إلى مدى . ولذلك يكون الصراع مستمرًّا مع الغير ومع أنفسنا ، وقلما تتضح صورة الغير الحقة في رؤيانا بسبب الجهد المتكرر الذي نبذله في سبيل إثبات وجودنا .

وكم من مرة ظهرت في الملهاة المصرية الحديثة شخصية الأجنبي الذي

يلحن في العربية ويتلعثم في نطق ألفاظها ؛ بقصد إضحاك الجمهور وإشعاره بأنه خير من الأجنبي . وكم من مرة صورت الحضارة الأوربية في خطبنا ومقالاتنا على أنها مادية مغرضة لا تقيم للروح وزناً . وكثيراً ما اتهمنا الاستشراق بالعمل على بث الفتنة والشكوك في أقدس مقدساتنا ، وطالما وصفنا الغير بأنه يشترك في مؤامرة ضدنا أو بأن حضارته ، مستمدة من حضارتنا ، وأن عيون أدبه مقتبسة من عيون أدبنا .

كل هذا فعلناه دفاعاً عن ذاتنا ، وإن كنا نحاول أحياناً أن نتطلع إلى ثقافة منتقاة فيها بعض شرقنا وبعض غربنا ، كما فعل المرحوم عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » . والعكس أيضاً صحيح ، فكم من مرة جاءت صورة مصر أو العالم العربي مشوهة في آداب الغرب ؛ فقلما نجد المصري أو العربي شخصية ذات أعماق في الرواية الأوربية الحديثة ، فما أبعد الشخصيات المصرية عن الواقع في « رباعية الإسكندرية » للورانس دارل ! تلك الرواية الطويلة الحديثة التي أوجدت انطباعاً نمطيًّا مصطنعاً عن الإسكندرية في سني ما بين الحربين . وما أبعد العربيّ أو البدويّ عن الواقع في قصص المغامرات والقصص البوليسية التي أغرقت الأسواق في الغرب حتى وقتنا هذا !

إن رؤية شعب لشعب آخر من خلال الأدب نادراً ما تكون سوى أسطورية أو مشوهة ، وفيها تعبير عن عُقَد الكاتب النفسية ومسلماته الوجدانية أكثر من كونها وصفاً صادقاً للواقع . فرؤية إنجلترا في كتاب ڤولتير عن رحلته في تلك البلاد لم تعن بما شاهده من فقر أو انقسامات طائفية أو غنًى طفيلي ، لطبقات استفادت من تجارة الرقيق في المستعمرات وتقلبات الأسعار في الأسواق العالمية ، بل اهتم ڤولتير اهتماماً خاصًّا بالنظم النيابية والقوانين الخاصة بصيانة حقوق المواطن ، وذلك لينقل ما شاهده إلى قرائه الفرنسيين ، الذين كانوا يعتبرون الحكم الملكي الفرنسي المستبد ناموساً من نواميس الطبيعة لا بديل له حينذاك .

وكذلك حال وصف فرنسا الثورية في كتابات الرومانسيين الإنجليز والألمان في أوائل القرن التاسع عشر ، يذكرون حقوق الإنسان وانتفاضة الطبقة الوسطى وانتشار الوعي بالحرية والإخاء والمساواة ، ويتناسون العنف والفناء والمجاعات وسيطرة المقصلة الرهيبة . هكذا الإنسان وهو يكتب عن بلاد غير بلاده ، ويصوغ مشاهداته بما في أعماق وجدانه من تطلعات وأحلام .

وأشير بهذه المناسبة إلى أن رؤية العالم العربي لأوربا ولأمريكا في العقود القليلة الماضية ، لا تزال متأثرة بالرأي القائل بأن الغرب مادي ومنحل خلقيًّا ، وخاضع لآثام الجشع والتعصب . لا شك أن هناك بعض الحقيقة في هذا الرأي ، ولكنه ليس الحقيقة كلها ؛ فإذا صح أن نتكلم عن روح الغرب بصفة عامة ، مدمجين فيها التيارات الفكرية التي عمت بلادها الرأسمالية والاشتراكية على السواء ، فلا بُدَّ أن نتذكر جذورها الدفينة من فكر مسيحي وثقافة يونانية ولاتينية ، تراكمت عليها طبقات هامة جدًّا من النظريات الفرويدية في علم النفس ، والنظريات الماركسية في تأويل البناء الاجتماعي ، والمذاهب اللبرالية الإنسانية النزعة في التشريع الاجتماعي ، والأزمات المزلزلة التي ترتبت على نمو القوميات المتطرفة في أوربا ، وذلك خاصة فيما يتعلق بالظاهرة الفاشيستية في إيطاليا والنازية في ألمانيا . كل هذا له دور واضح في تشكيل النفسية الأوربية في شرقها وغربها ،كما أدى إلى الانقسام المذهبي الخطير الذي يعيشه العالم ، وأدى أيضا إلى فورة الصهيونية في شكلها الاستيطاني في أراضي فلسطين من ناحية ، وفي شكلها المتغلغل في نفوس الأمريكيين والأوربيين وضمائرهم من ناحية أخرى .

كل هذا لا بُدَّ أن نفهمه لتتضح لنا معالم الغرب والشرق في العصر الحديث .

الفصل التاسع

الترجمــة

لا شك أن الاتصال الأمثل بين الثقافات يتحقّق من خلال الاطلاع المباشر على الآداب الأجنبية في نصوصها الأصيلة ؛ فالنص الأدبي عالم صغير وجداني لغوي مكتمل ومستقل بذاته ، فلا تبرير لوجوده إلا رغبة المؤلف في التعبير بصيغة معينة ، واتصال هذا التعبير بوجدان القارئ .

هذه هي الصلة المثلى ، ولكن حتمية الاختلاف بين الناس والشعوب أمر لا مفر منه ، ولا يوجد بديل لسلوك طريق الترجمة في أكثر الأحوال لكي يصل العمل الأدبي من بيئة لغوية إلى بيئة لغوية أخرى . ولا ريب في أن ما سمي بالتأثير والتأثر في مجال الأدب المقارن يقوم فيهما المترجم بدور الوسيط الأهم . والترجمة أداة وساطة فكرية منذ العهود القديمة ، فيمكن الإشارة إلى حجر رشيد كمثل مبكر لها .

وفي وقتنا هذا اهتمت هيئة اليونسكو الدولية والوكالات الثقافية المنبثقة من جامعة الدول العربية بالترجمة اهتماماً خاصًّا ، اعتقاداً من كل هذه المنظمات الدولية بأن الترجمة أداة حيوية في التواصل بين الشعوب ، وفي رفع المستويات الثقافية للمحرومين من الثقافة العالمية ، ولفتح أبواب المعرفة أمام جماهير الناس المتعطشة للارتواء من تراث الإنسانية . كل ذلك صحيح ، ومبعثه حلم جميل بضرورة الرقي وتوسيع رقعة الاستمتاع بأعمق ما أبدعه العقل البشري وأرفعه في كل أنحاء العالم .

ومع ذلك فثمة قضية لا بُدَّ من مواجهتها في هذا المجال ، هي قضية التقابل بين اللغة الأصلية واللغة الهدف ، كما يسميها فقهاء اللغة المحدثون،

ويجمعون على أن التقابل لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون تامًّا ، لأن اللغات ما هي إلا ثمرة تطورات جماعية في بيئة معينة وفي تسلسل تاريخي معين . الأمر الذي أدى إلى وجود المثل الإيطالي القديم القائل بأن « المترجم غادر » (traduttore traditore) وهو مثل ظهر في السنين الأولى لعصر النهضة الأوربية أثناء حركة الترجمة في المجالين الفلسفي والشعري ، اللذين لم تشهدهما أوربا من قبل . ولا شك أن الحضارة الأوربية منذ تلك الآونة إن هي إلا وليدة حركة ترجمة كبرى .

ومع ذلك فإذا كانت الترجمة غدراً أو خيانة ، لتدخُّل شخصية المترجم في عملية الانتقال من النص إلى القارئ ، فإن هذه الخيانة يمكن أن تكون – على حد قول روبير إسكاربي Robert Escarpit ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة بوردو في فرنسا – « خيانة خلّاقة » أي خيانة للأصل في بعض ما جاء ، وإضافة جديدة لم تطرأ على ذهن المؤلف الأصلي . وقد ذكرنا من قبل إلى أي مدى كانت ترجمة جيرار دي نرڤال لمسرحية « فاوست » خلاقة حتى في نظر غوته نفسه . وهذه هي أيضا الحال بالنسبة لترجمة الشاعر الفرنسي مالارميه لبعض روائع الشعر الإنجليزي ، أو ترجمة بوشكين الروسية لبعض روائع الشعر الرومانسي الإنجليزي ، وترجمة المنفلوطي لروايات ألفونس كار ، أو ترجمة إدوارد فتزجيرالد لرباعيات الخيام . فالخيانة الخلاقة هي أقصى ما يمكن أن ينتظره المتلقي من نص نقل إلى لغته ، إذا كان يريد أن يتمثل ما لا يستطيع قراءته في صيغته الأصلية ، ولدينا أمثلة لذلك في مسرحيات شكسبير التي ترجمها شاعر القطرين خليل مطران عن ترجمة فرنسية ، وروايات دوستويڤسكي التي نقلها المرحوم سامي الدروبي من ترجمات فرنسية ، وكذلك « ألف ليلة وليلة » التي انتشرت في كل أنحاء أوربا عن نص باللغة الفرنسية .

وإذا نظرنا إلى جانب من جوانب مشكلة الترجمة في عالمنا العربي ، والحق يقال إن المشكلة متشعبة الجوانب ، وجدنا أن ثمة ظاهرتين يلاحظهما القارئ :

الأولى في مجال الترجمة المسرحية ، وذلك بسبب وجود لغة دارجة وأخرى فصحى في لغتنا العربية . فالمسرحيات الشعرية وكل المسرحيات التي كتبت قبل منتصف القرن التاسع عشر في أوربا يمكن ، بل يجب ، أن تنقل إلى الفصحى ، وذلك لاعتمادها على صيغة رفيعة في التعبير . أما المسرح الواقعي والاجتماعي الذي ألفه الكاتب النرويجي إبسن ، ومن خَلَفَه في كل أنحاء أوربا، فلا يبدو طبيعيًّا إذا نقل إلى صيغة عربية فصحى ؛ فالفصحى هنا تعطي صيغة مصطنعة لحوار أساسه الاتصال العاصف السريع بين الأفكار والعواطف .

والظاهرة الثانية هي مشكلة نقل الشعر الأوربي إلى العربية . فهنا يواجهنا لغز يصعب فهمه ، وهو التساؤل لماذا جاءت حركة الترجمة لبعض الشعراء دون غيرهم ؟ ولماذا وقع اهتمام شعرائنا بترجمة قصائد معينة مراراً وتكراراً دون غيرها ؟ هذا التساؤل لا بُدّ أن نفرد له فصلاً خاصًّا به .

الفصل العاشر

ترجمة الشعر الإنجليزي

أبدأ بذكر ذلك الثبت الببليوغرافي القيّم الذي وضعه الدكتور محمد عبد الحي [1] ، أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الخرطوم ، لما ترجم إلى العربية من الشعر الإنجليزي ، ولاحظت في هذا الثبت أن الغالبية الساحقة فيه لشعر شكسبير و شلّي . ويجدر بي أن أضيف بهذه المناسبة أن الذين يلونهما في الأهمية بالنسبة للمترجم العربي هم روبرت فروست Robert Frost ، الشاعر الأمريكي الذي توفي عام ١٩٦٣ ، وقد تُرجم خمساً وستين مرة ؛ ثم اللورد بايرون Byron ، وقد تُرجم إحدى وأربعين مرة ؛ و ت . س . إليوت T. S. Eliot ، وقد ترجم سبعاً وثلاثين مرة ؛ وييتس Yeats ، وقد ترجم خمساً وثلاثين مرة ؛ و وردزورث Wordsworth ، وقد ترجم أربعاً وخمسين مرة .

أما كبار الشعراء الإنجليز الآخرين المعتبرين ذخر الأدب الإنجليزي مثل : تشوسر Chaucer و سبنسر Spenser و ملتون Milton و درايدن Dryden و بوب Pope ، وأغلب الشعراء المعاصرين لشكسبير في عصر الملكة إليزابيث الأولى ، والشعراء الميتافيزيقيون في القرن السابع عشر، وكبار الشعراء في القرن التاسع عشر أمثال : براوننغ Browning و تينسون Tennyson و سونبرن Swinburne و ماثيو أرنولد Matthew Arnold و غيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins ، فلم يحظوا بالترجمة إلى العربية بقدر وافٍ مثلما حظوا بالترجمة إلى الروسية أو اليابانية أو الألمانية أو الفرنسية مثلاً . وذلك في حين أن مرثية

---

(1) Muhammad Abdul-Hai, ' A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry (1830-1979) ', *The Journal of Arabic Literature* , VII (1976) pp. 120-150 .

توماس غراي Thomas Gray الشهيرة ترجمت عشر مرات على يد كثيرين ، منهم محمد مندور ومحمد الهمشري ونازك الملائكة وآخرون .

فكيف نفسر هذه الانتقائية في الترجمة من الشعر الإنجليزي؟

في الواقع لم أجد تفسيراً مقنعاً بالرغم من أن الأدب الإنجليزي له تاريخ أطول من خمسين سنة في مدارسنا وجامعاتنا ، ولا يمكن أن يحتج بأن الاختيار قد تم نتيجة مصادفات المقررات الدراسية ؛ فالأدب الإنجليزي بكل فروعه وعصوره كان مادة تخصُّص لآلاف من الطلبة منذ العشرينيات في قرننا هذا حتى اليوم ، والمقررات دائمة التعديل وهيئات التدريس دائمة التجدد ، ومعايير الاختيار مستمرة التغير .

والحال كذلك بالنسبة للرواية النثرية ، فإني أنصح بالاطلاع على « الثّبت الببليوغرافي للأعمال المترجمة من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٧ » الذي نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب تحت إشراف بدر الديب ، وملحقه الذي يحمل العنوان ذاته ويغطي السنوات من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٣ ؛ وذلك للوقوف على ما ترجم وما لم يترجم من أدب الرواية . فما أكثر رواج السير ولتر سكوت ، و دكنز ، و توماس هاردي ، و سمرست موم ، و إرنست همنغواي ، وكبار الروائيين الروس ، و بلزاك Balzac ، و هوغو Hugo ، و دوما (الأب) Dumas ، و زولا Zola . وما أشد حاجتنا إلى ترجمات لأعمال ثاكري Thackeray ، و جورج إليوت George Eliot ، و ترولوب Trollope ، و ميريديث Meredith ، و أناتول فرانس Anatole France ، و بروست Proust من الفرنسيين ، ومن الألمان توماس مان Thomas Mann ، وهرمان هيس Hermann Hesse .

إن الثغرات في الترجمة من روائع الأدب العالمي لا ترجع في نظري إلى مسألة ذوقية ، أو إلى صعوبة الاتصال بين الروح العامة في البلاد العربية وإمكان التذوق لآثار أدبية كلاسيكية بإجماع الآراء ، بل السبب يرجع فيما أرى إلى مسألة تخص السياسة الثقافية في بلادنا ؛ فالنشر واختيار ما ينشر يخضعان

لمعيارين ؛ أولهما ضرورة إرضاء الأذواق لأكبر مجموعة من القراء في وقت معين ؛ وثانيهما ضرورة ضمان النشر الثقافي حسب الوعي لما يمكن اعتباره ثقافة حديثة مكتملة تجمع بين الأصالة والعالمية . وفي الحالة الثانية لا بدّ من وضع سياسة مسبقاً تشتمل على اختيار الأعمال المطلوب ترجمتها ؛ حتى تكتمل المكتبة المثلى للإنسان العربي العصري المثقف .

فنقطة البداية هي اختيار تلك القائمة المنشودة لا من آداب الغرب فحسب بل ومن الشرق أيضاً ، ثم الانتقال إلى ترجمة ما في هذه القائمة من أعمال أو إعادة نشر ما ترجم منها بالفعل ، وإذا كان هذا هو المطلوب فكيف يتحقق في مثل بلادنا ، التي ما زالت فيها أعمال التثقيف خدمة لا يستطيع أداءها سوى الأجهزة الحكومية ؟ فلا بُدّ إذاً من أن توضع خطة للأعمال التي يراد ترجمتها ، بحيث تؤدي هذه الخطة (عند تحققها) إلى إيجاد مكتبة مثلى بأسعار رمزية مدعمة ، تضع الآداب العالمية المختلفة في متناول الجميع من القراء . ولا يكفي أن تكون هذه المكتبة في حيز الوجود لكي نضمن أن يطلع عليها الظامئون إلى إتمام ثقافتهم ، بل لا بدّ أيضاً من أن تصاحبها حملة في الإذاعة والتليفزيون وقصور الثقافة بالمحافظات والسينما ؛ حتى تجذب جمهور القراء إليها وتنشئ المناخ الفكري والذوقي العام لتقبلها والإثراء منها .

ولا أقصد أن يؤخذ الإنسان بذلك قسراً ، فإنه يأبى كل ما يفرض عليه فرضاً ، حتى لو كان فيه خيره ومنفعته . ولكن أرمي إلى استخدام وسائل التشويق واستثارة الخيال وإيقاظ الطموح والحماسة لما فيه ارتقاء النفس ومتعتها . فإن عالمنا العربي يتألف من بلاد فقيرة نامية بالرغم مما في بعض أنحائه من ثروات طبيعية طائلة . وقلما تتذوق النفوس في بلادنا ما هو خارج عن عالم تجاربها الطبيعي ، إلّا إذا اقتنعت مقدماً بأن الآفاق الجديدة فيها إضافةً وثراء للنفس الطموح . لذلك ما أشد حاجتنا إلى سياسة واعية في مجال الترجمة ، لأن الترجمة هي الوسيط الأعظم لآداب الغير وتقبلها وأقلمتها

عندنا . والترجمة الصريحة المخططة هذه أكثر فائدة ، وأقرب إلى ما ننشده من تلك الاقتباسات والتضمينات الثقافية الكثيرة ، التي طعمت بها ثقافتنا في الآونة الأخيرة . وليس اعتراضنا على الاقتباس والنهج والتقليد ، فلكل هذه المسالك الأدبية فائدة كبرى ، ولكن ما نريده هو أن نضع روائع الآداب العالمية المختلفة في متناول أيدي قرائنا ، يقرأونها على حقيقتها ، ويتأملون أوجه الجمال أو الحق الكامنة فيها ؛ وذلك ليستوحوا منها ما يستوحون ويقتبسوا ما يقتبسون ، ولكن عن وعي وفهم وقدرة على استيعاب ما فيها من قيم وأساليب ورؤى في ذات الإنسان . هذا هو دور الترجمة في دولة تبغي الخير لمواطنيها ، وتؤمن بأن الرقي كل الرقي هو أن يكون الوصول إليه في متناولهم .

الفصل الحادي عشر

حدود الأدب المقارن

إن حدود الأدب المقارن لا تلتزم بمجرد ظواهر الاتصال الفعلي بين الثقافات أو الأدباء عبر الحواجز اللغوية ، فالمتفق عليه بين علماء هذا النوع من الدراسة أن الاتصال بين عصر و عصر ، داخل نفس المجموعة اللغوية يمكن أن يكون إطاراً لدراسة الأدب المقارن . فإذا فرضنا مثلاً أن أحداً كتب بحثاً عن تقبل نقاد القرن الثامن عشر الإنجليز لمسرح شكسبير الذي ظهر في القرن السادس عشر ، دخل ذلك البحث في حيز الأدب المقارن . وكذلك إحياء ذكرى أحمد شوقي وحافظ إبراهيم في ماضينا القريب يمكن اعتباره أيضاً ضمن حدود هذا النوع من الدراسة . والمهم في البحث أن تكون الظاهرة الأدبية قد انتهت من مرحلة التعامل المباشر مع قراء ونقاد كانت قد ألفت أصلاً لمخاطبتهم ، وأن تكون قد انتقلت إلى جيل آخر من المتلقين لم يعاصره المؤلف الأصلي ، وهذا التفاوت الزمني في التلقي يكون بدوره موضوعاً للدراسة المقارنة ، فقد يلقي أضواء جديدة على الأثر الأدبي الأصلي .

فالجيل الجديد من القراء هو كالبلاد الأجنبية ، أو الحضارة المختلفة ، بالنسبة لأديب أو أثر أدبي خرج إلى حيز الوجود في زمن مضى . وبالمنطق نفسه وللاعتبارات نفسها نجد كل جيل يؤرخ لتراثه الأدبي أو الفكري ، بأسلوب ومنهج يختلفان عما كانت الأمور عليه فيما سبقه . فالرؤية التاريخية هي دائماً أساسية في الدراسة الأدبية ، وتتأثر هذه الرؤية تأثراً حتميًّا بمقتضيات العصر الذي تظهر فيه ، و بأذواق القراء والكتاب على السواء . فالكاتب المبدع ، والمؤرخ الأدبي ، والقارئ ، أحياء يتميزون عن كل من سبقوهم وعن كل من سيخلفونهم . ولذلك لم يقفل قط باب الاجتهاد في تأويل الآثار الأدبية

القديمة ، والبحث مستمر فيما قتل بحثاً ، والرأي متجدِّد فيما أبديَ فيه من آراء أكثر من مرة وبصور مختلفة .

فمثل الأثر الأدبي عبر العصور هنا مثل المسرحية العريقة التي تعرض على الجمهور الليلة تلو الليلة ، ويكشف فيها الجمهور معاني جديدة وأعماقاً لم يكشفها من قبل ، ولم يكن يظن أنها قابلة للتصوُّر لولا تردده على المسرح . ولاشك أن « حافظ » أو « شوقي » في عصرهما مختلفان عنهما في عصرنا هذا ، وأن المعالجة النقدية لشعرهما تختلف تماماً عما كانت عليه في حياتهما . وإذا كانت الحال هكذا بالنسبة للأدباء وآثارهم فما بالنا بالصيغ الأدبية والمدارس والحركات التي قامت في عصر ما ، ثم مضت في طريقها ، ثم أحييت من جديد في عصر تال أو في بلد آخر .

فإذا نظرنا إلى الرومانسية على سبيل المثال وجدناها عنواناً عامًّا مبهماً لأية حركة أدبية في أي بلد أو عصر ، يبرز الخيال الإبداعي والتعبير الذاتي و الولع بالطبيعة موضوعاً للأدب ومعياراً لجودته . وقد لقبت بلقب الرومانسية مدرسة الديوان وجماعة أبوللو في مصر ، مع أننا لم نجد أحداً من شعراء هاتين الحركتين يصف نفسه بأنه شاعر رومانسي . ومع ذلك فقد استقر لقب الرومانسية في كتب تاريخ الشعر العربي الحديث ملتصقاً بعلي محمود طه ، وعبد الرحمن شكري ، وإبراهيم ناجي ، وأحمد زكي أبو شادي ، بالرغم من أن هذا المصطلح كان خاصًّا في الأصل بحركة أوربية بحتة تشعبت في بلاد مختلفة ، ويمكن تصنيفها جدلاً إلى ثلاثة مذاهب :

أولاً مدرسة الأدباء الألمان في أواخر القرن الثامن عشر بقيادة فريدريك شليغل Friedrich Schlegel . وتتميز بالثورة على المبادئ الجمالية الموروثة عن أرسطو ، واستبدال الوجدان الجارف والانفعالات الشخصية بها ، واعتبار الرواية النثرية أهم صيغة أدبية ، مثلها بالنسبة لهذا العصر مثل الملحمة في العصور القديمة .

وثانياً مدرسة الشعر والنقد الإنجليزية التي ظهرت عند نقطة التحول بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، تحت قيادة كولردج Coleridge و وردزورث Wordsworth ، ثم شلّي Shelley و بايرون Byron و كيتس Keats . وقد ثارت هذه المدرسة على الأوضاع الأرسطية الشائعة في الأدب الإنجليزي قبل ذلك ؛ حتى يتحرر الشعر من القوافي الجامدة ، ومن الإفراط في استعمال المحسنات البلاغية ، و حتى يجعل الأدب أداة للتعبير عن نفسية الكاتب تعبيراً صادقاً . وقد اهتم أتباع هذه المدرسة اهتماماً خاصًّا بالطبيعة الريفية في الوصف الشعري .

أما المدرسة الثالثة فقد ازدهرت في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وأهم خصائصها شدة العناية « بالأنا » ، والتعبير عن الشعور بالوحدة ، والحزن الناشئ عن القلق ، والعودة إلى الحكايات والأساطير الكامنة في الآداب الشعبية القومية وخاصة الجرمانية منها . أما الشاعر الروسي بوشكين ، وهو رائد الحركة الأدبية الرومانسية في روسيا ، فكان متأثراً بشعر اللورد بايرون ، على حين أن الرومانسية الإيطالية إستمدت وحيها من المدارس الفرنسية .

وللرومانسية العربية في مصر ، في النصف الأول من قرننا ، روافد كثيرة من فرنسا وإنجلترا . ويمكن الاستمرار في رسم خريطة ذهنية للرومانسيات العالمية ، فنجدها تتباعد حيناً وتلتقي حيناً آخر ، وتتداخل دائماً عبر العصور أو من بلد لآخر تداخلاً أفقيًّا تارة ورأسيًّا تارة أخرى ، ولا سبيل لضبط المعاني المختلفة للرومانسية ضبطاً محدداً محكماً .

وهكذا نجد مثل هذه الحيرة المثمرة الباعثة على البحث والتنقيب ، بالنسبة لسائر النزعات والاتجاهات النظرية في مجال الأدب ، من كلاسيكية و رمزية و انطباعية و واقعية وغير ذلك . فإن فكرةً أو أفكاراً في جميع هذه النزعات تكون عناصر منهج معين في الإبداع الفني ، ثم تتبدل وتتشكل في بيئة أخرى أو عصر آخر ، وقد يساء فهمها وقد يضاف معنى إلى معانيها . وعلى الناقد أو

المؤرخ متابعة هذه التطورات والتشكلات المختلفة ، كالطفل الذي يطارد ظلال السحب على الأرض ؛ إلا أن هذه المطاردة و هذه النظرات المتجددة وهذه التأويلات المتغيرة ، هي المغامرة الذهنية التي تثري دراسة الأدب المقارن إثراء ليس بعده إثراء . وإذا كانت هذه هي الحال بالنسبة للمذاهب والمدارس فما بالكم بالمفاهيم النقدية ؛ مثل السخرية والخيال والمجاز والقصص والهجاء ومعايير الذوق ، إلى غير ذلك كله من بنات الفكر . هذه هي حقًّا لذة البحث في الأدب المقارن الذي يجتاز حواجز الزمان والمكان .

الفصل الثاني عشر

التداخل بين الأدبين المقارن والعام

إن الأدب المقارن كثيراً ما تتشابك مسالكه مع مسالك الأدب العام ، كما رأينا في الحديث عن التقلُّبات الدلالية المختلفة التي تطرأ على مدرسة أدبية أو مفهوم أدبي ، أثناء الانتقال من بلد إلى بلد ، أو من عصر إلى عصر . ويظهر هذا التداخل أيضا فيما يتعلق بأحد مناهج البحث المقارن المرموقة في مجال الأدب ، وهو بحث الموضوعات والمواقف ومتابعتهما في صيغهما المختلفة . وبالنسبة للآداب الأوربية هناك ثلاث ذخائر استمد منها الأدباء موضوعاتهم طوال العصور :

أولاها الأساطير اليونانية والرومانية التي كان أبطالها وآلهتها تجسيدات للقوى الخفية في الطبيعة المجهولة والمهابة . والعملاق بروميثيوس ، سارق النار من محراب الآلهة في سبيل خدمة البشر ، هو البطل الأسطوري الذي حُكم عليه أن يسلسل إلى صخرة على حين يلتهم نسر كبده ، فينمو من جديد فيلتهمه النسر ثانية إلى ما شاء الله (وللدكتور لويس عوض بحث قيم في انتشار هذه الأسطورة في آداب العالم) وتنتالوس الظمآن الذي يقف في الماء ، وينخفض مستوى الماء كلما حاول أن يشرب منه ، والأميرة أنتيغوني ضحية إيمانها بالعدالة المطلقة ، و هرقل و بغماليون و أبطال المسرح اليوناني المأساوي وبطلاته ضحايا انفعالاتهم العارمة وازدراء الآلهة الساخرين منهم ، وباندورا فاتحة علبة الآلام والآثام التي لم تقفلها ثانية إلا وبقي فيها شيء واحد : الأمل . وكثيرون غيرهم ممن كانوا يمثلون رجاء الإنسان ويأسه أمام اللغز القاسي للحياة على الأرض .

وكل هذه الأساطير الرمزية أتت إلى آداب الغرب منذ العصور الوسطى ، وعمت كل البلاد التي تقرأ اللاتينية . وعشقت « الإنيادة » لفرجيل ، و « مسخ الكائنات » لأوفيد ؛ وكم تفخر مصر أنها أولى بلاد العالم العربي التي اضطلعت بمسئولية الترجمة الدقيقة لهاتين الرائعتين ، اللتين أثرتا على جزء كبير من فنون الغرب وآدابه . وتمت ترجمة « الإنيادة » تحت إشراف الدكتور عبد المعطي شعراوي عام ١٩٧١ ؛ وقام بترجمة « مسخ الكائنات » في العام نفسه الدكتور ثروت عكاشه .

والذخيرة الثانية هي الكتاب المقدس بأنبيائه وشخصياته البارزة ؛ فكم من مسرحية في العصور الوسطى موضوعها الطوفان وسيدنا نوح ، أو سيرة موسى و بني إسرائيل ، أو مأساة آدم وحواء ، أو أيوب ، أو قابيل و هابيل ، أو سليمان الحكيم أو الشيطان المارد الطموح ، أو آلام المسيح (ذلك الموضوع الذي غمر الأدب والتصوير والنحت والموسيقى) .

والذخيرة الثالثة هي تلك التي جمعت بين الأساطير الجرمانية والسِّلْتِيَّة حيناً (مثل أساطير سيغفريد و بارسيڤال ، و الملك آرثر وفرسانه الاثني عشر ، و تريستان و إيزولدي شهيدي الغرام) التي استمدت موضوعاتها من المأثورات الشعبية ، كما أنها صيغت صياغات أدبية مختلفة على مر العصور ؛ مثل : هملت ، ودون خوان ، واليهودي التائه ، وفاوست ، والهولندي الطائر ، والسيدة جريزلدا التي صبرت حتى كادت أن تموت . ولكل هذه الحكايات الأسطورية مغزًى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفهم الإنسان لمصيره على الأرض ، وهذا ما يفسر لنا أيضا ظهور شخصيات تاريخية حقيقية في القصص الأوربي ، أمثال شارلمان و فرسانه ، و الإسكندر ، و قيصر ، و بروطس ، و جان دارك ، و روبين هود ، و ريتشارد قلب الأسد ، و نابليون . فقد أخذوا من صفحات التاريخ وقصائد المديح ليرجعوا إلى صعيد الآداب العالمية ، التي تبحث عن عبرة للمرء في سيرة كل من أبطاله . والمهم في الأمر أن تمتد شخصية البطل إلى حيز

الدلالة الخلقية التي تنصب على ما في الإنسان من خصائص وتطلعات وأحلام لا تلتزم ببيئة معينة ولا عصر من العصور . فهناك بيغماليون في أدب توفيق الحكيم ، وفي أدب برنارد شو ، وشهرزاد في الأوبرا الروسية ، و ماكبث في اليابان ، و سندباد في رحلات غليڤر ، وفي المسرح الإنجليزي ، ومجنون ليلى في المسرح الشعري الإسباني ، و فاوست في أغلب آداب أوربا الحديثة .

وإذا كانت هذه بعض الموضوعات المتمثلة في شخصيات أسطورية من الأصل « أو متحولة إلى الأسطورة » ، فهناك موضوع مماثل سال من أجله مداد النقاد والعلماء ، هو المواقف النمطية المختلفة في القصص . فقيل إن المواقف التي يجد الإنسان نفسه فيها لا تتعدى المئة ؛ بل ثمة ناقد إيطالي اسمه جورج بولتي ألّف كتاباً في أوائل قرننا هذا ، يحدد فيه عدد المواقف الممكنة والمحتملة في الأدب المسرحي (وهو أهم مجال لتصوير المواقف الإنسانية إلى جانب الرواية النثرية) بأنه لا يتعدى ستة وثلاثين موقفاً . واستطاع بمنطق متكلف أن يحصر كل روائع الأدب المسرحي العالمي تحت عنوان من العناوين الذي حُدِّد به موقف ما . وهناك من قال إن المواقف ، أو الحبكات القصصية بعبارة أخرى ، لا تتعدى الاثنتين : الفاجعة أو المأساة والملهاة التي تؤدي إلى نهاية سعيدة . والأمر بطبيعة الحال متروك لخيال الفقهاء الذين يريدون أن يسكبوا آداب العالم في قوالب نمطية معروفة ، لا لسبب سوى أن يشعروا بأن القصص ما هي إلا تنويعات لمجموعة محددة من الدلالات ، مثلهم في ذلك مثل من يحاول أن يصنع الموسوعات المعجمية لكل الألحان الممكنة والمتصورة في تاريخ الموسيقى العالمية . وهذه محاولات مفيدة في حدود ضيقة ؛ إذ إنها تساعد الباحث على الانتقال من موضوع إلى موضوع يماثله في سبيل إجراء المقارنات ، ولكن الواقع أن المعالجات المختلفة لموقف واحد كاليأس أو الحيرة أو الحياة في المدن أو البحث عن الذات ، لا تجعل الباحث يقف على حقيقة جديدة ومفيدة ، بقدر ما تساعده على أن يدرك مدى كون العمل الأدبي أثراً

قائماً بذاته ، يعبر عن وجدانٍ وخيال ومهارة خلاقة ، لا يمكن أن تتكرر في أثر آخر مهما تشابهت موضوعاتها .

الفصل الثالث عشر

بين الفولكلور والأدب المقارن

إن سنة ١٩٨٣ لها أهمية خاصة بالنسبة للأدب المقارن في مصر ؛ فقد اجتمع مجلس خاص بكلية الآداب في جامعة القاهرة ؛ لتقرير ما إذا كان من الممكن إفراد منهج دراسي خاص للأدب المقارن و وضع مقرر له ، لكي يستطيع طلبتنا التخرج في مادته ، شأنهم شأن من يتخرجون في مواد التخصص الأخرى . والحدث الثقافي الآخر هو صدور معجم للفولكلور بقلم المرحوم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس[1] . ويمتاز هذا المعجم بأنه دَوَّنَ مجموعة كبيرة جدا من المصطلحات التي تستعمل في علمي المأثورات الشعبية أو الفولكلور ، والإنسان أو الأنثروبولوجيا . كما اشتمل على مجموعة كبيرة من الأساطير الدالة في الآداب العالمية من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب . ولا يغيب عن الذهن أن المأثورات الشعبية هي الأساس الخفيّ المُمْعِن في القِدَم لأغلب الآداب المكتوبة في المعمورة . وقد استمدت هذه الآداب أغلب صورها الشعرية وقصصها الرمزية المُفَسِّرة للكون ولخلق البشر ، من هذا التراث المنتشر والمُمْتَدّ في ذاكرة الشعوب إلى ماض بعيد . وإني لا أشك أن دراسة الأدب المقارن في كلية آداب جامعة القاهرة ستجد العلاقة وثيقة بينها وبين المأثورات الشعبية العالمية .

وهناك حدث ثالث يمكن اعتباره مُكَمِّلاً للحدثين المذكورين سابقاً ؛ ألا وهو صدور طبعة ثانيه لـ « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » للمرحوم الأستاذ الجليل أحمد أمين ، الذي صدر أول مرة عام ١٩٥٣[2] . فالمقارنات

---

(١) عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مع مسرد إنكليزي – عربي. بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٣ ، ٢٢٨ص.

(٢) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية. القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣ ، ٤٨٨ ص .

كثيرة ومثمرة بين قاموس الأستاذ أحمد أمين ومعجم الدكتور عبد الحميد يونس . والفكرة التي تتولد في ذهن من يقوم بها هي أن التراث العالمي للثقافات شديد الارتباط بالتراث القومي ، وأن خيوطاً رقيقة خفية تربط بين تجارب الإنسان أينما كان ، وخصوصاً عندما يعبر عنها في صيغة من صيغ الأدب .

وهذه ولا شك بشرى للأدب المقارن في بلادنا ، ولكن يجدر بنا مع ذلك أن نتريث قليلا لنتأمل في أنواع الصعوبات الخاصة التي تعترض مستقبل هذا النوع من الدراسة عندنا ، كما يجدر بنا أن نواجهها بشيء من الصراحة .

فهناك أولاً ظاهرة لم تكن موجودة من قبل في جيل من تفتحوا لآداب الغرب من منطلق ثابت رصين داخل ثقافتهم العربية والإسلامية ، وذلك مثل المغفور لهم الدكتور طه حسين والشيخ أمين الخولي ، والأستاذ أحمد أمين والأستاذ عباس محمود العقاد . فإن جيل طلبتنا هو جيل مخضرم بين الأصالة والتجديد ، استطاع أحيانا أن يجمع بينهما جمعاً مستنيراً ومثمراً ، ولكنه ، في كثير من الأحوال ، لم يستطع إلا أن « يرقص على السلم » ، على حد التعبير الشعبي الدال . والمهم في التأهب للإقدام على الأدب المقارن أن يجمع الدارس بين قدرتين ، قلما تجتمعان في الشخص نفسه ، وهما التعمق في الثقافة العربية تعمقاً راسخاً ، والقدرة على الاطلاع بتوسع بلغة أو أكثر من اللغات الأجنبية .

فرحلة الأدب المقارن هي رحلة كشف من ناحية ، وهي أيضاً رحلة البحث عن مقابلات وعلاقات وأصداء وروابط ذهنية لم تكن معروفة من قبل . ولا بدَّ لمن يستعد لهذه الرحلة أن يكون مطمئنًا أولاً لثبات جذوره الثقافية حتى يستطيع إجراء المقارنات المطلوبة ، هذا من ناحية دراسة العلاقات الأدبية الدولية.

أما من ناحية تعقب الموضوعات الدالة أو النظريات العامة في الأدب أو تطور الصيغ الأدبية من عصر إلى عصر أو من بيئة إلى بيئة ، فلا بُدَّ للدارس في ذلك

من التسلح بسلاحين ، أولهما الالتزام بتعريف ما يقصده من المصطلحات الفنية التي يستخدمها هو ، وتلك التي يستعملها الغير ؛ حتى لا يقع فيما يسميه الفرنسيون حوار البُكم . وثانيهما هو التأكد من أنه مستعد لكشف حقائق ومطابقات لا تخدم غرضًا خارج أغراض العلم والتاريخ الأدبي . وما أقصده من هذا ليس مجرد البحث عن برهان لقضية سياسية أو دينية ، إنما أقصد الاستعداد لرؤية التجربة الأدبية البشرية ككل متشعب الظواهر جدير بالفحص والدراسة لذاته ؛ حبًّا في الإنسانية أينما كانت .

لذلك حان الوقت الذي يلزمنا فيه أن ندرس أساطير الغير ، وفلسفاتهم ، ومعتقداتهم ، وآدابهم ، لا لقصد سوى معرفة كيف استطاع الإنسان أن يفسر وجوده على الأرض . وهذا ما يدفعني إلى كلمة أخيرة ، هي أن عيون العرب ما زالت تراقب الغرب في كل مظاهره ، وقد آن الأوان للتأمل في غير الغرب من حضارات هندية وصينية ويابانية وإفريقية وهندية أمريكية ، وفي كل بقعة من الأرض .

الفصل الرابع عشر

التراث الأدبي الإنساني والترجمة إلى العربية

إنه من المسلم به أن حركة الترجمة محرك من أهم محركات الحضارات الإنسانية أينما كانت . فالتطاحن والتصادم اللذان يتميز بهما تاريخ المنافسات وسوء التفاهم بين المجتمعات أمران يبدو أننا لا نستطيع أن نعيش بدونهما في هذه الحياة الدنيا ، إلا أن الترجمة استطاعت أن تتغلّب عليهما حيناً وأن تتحايل عليهما حيناً آخر .

فلولا الترجمة ما كانت حضارة أوربية مزدهرة منذ العصور الوسطى ، بفضل النقل والإثراء اللذين جاء بهما فلاسفة الإسلام من مصادرها المنسية عند الإغريق . ولولا الترجمة ما انتشرت المسيحية في الغرب ، وبعض أنحاء الشرق ، ناقلةً دعوتها من مصادر عبرية ويونانية . ولولا الترجمة التركية لكتب الهندسة والفنون والعلوم الحديثة ما استطاع محمد علي أن يطور جيشه ، بل أن يقحم رعاياه في طريق العصرية بما فيها من مخاطر وميزات .

هذا كله مسلّم به ، ولكن هناك بعض التساؤلات تتبادر إلى الذهن عندما نتحدث عن الترجمة في بلادنا اليوم ، والدور الذي لعبته بالفعل ، وكذلك الدور المنشود لها من الآن فصاعداً .

فيجب ألا ننسى أولاً ما يتميز به روح العصر في أيامنا هذه ، فنحن ورثة لحضارة تمتزج فيها عناصرُ كثيرة من الحضارة الأوربية بمظاهرها المادية والعلمية والسلوكية ، ومن روح التمسك بالماضي الأصيل وبالقيم الدينية الموروثة ، كما نجد فيها أيضا روح الأزمة الناتجة من التلاطم بين أمواج العالم الخارجي وشواطئ الذهن المتمسك بذاتيته وشخصيته .

وها نحن أولاء قد ترجمنا أو نقلنا بعض أنماط الحياة التي لم تنبُع من تربتنا ؛ كأسلوب الحياة المنزلية وسط أثاث مقلد ، مرتدين ملابس مقلدة ومتمتعين بوسائل للترفيه لم نكن نعرفها في ماضينا ؛ كالمذياع والسينما والتليفزيون والڤيديو ، وغيرها من آلات نقل الكلمة الحرة .

وها نحن أولاء قد اقتبسنا بعض الصيغ الأدبية الأجنبية كالرواية النثرية والمسرحية والأقصوصة والمقال الصحفي . ولكننا في الوقت نفسه لم نشهد من قبل قدر ما نشهده الآن في نفوسنا من بحث عن يقين ذاتي ، وتمسك بالانتماء الروحي ، وارتياب في نِيّات العالم الخارجي نحونا . هذه هي أيضا حقيقة لا بدَّ من أخذها في الاعتبار .

فقد يحق لنا أن نتساءل : كيف نتكلم عن ترجمة لتراث أدبي في الوقت الذي نَنْزِع فيه إلى تعميق وعينا بتراثنا الذاتي ؟ أ يمكن أن يقال إننا حققنا من نصف قرن تقريبا ما كان يجب أن نحققه من ألفة واعية بتراثنا العربي ؟ فإذا كان طه حسين أو العقاد يلقي نظرة ثقافية نحو الغرب من آن لآخر ، فقد كان ذلك دائماً من منطلق الأصالة الوطيدة والتبحر في التراث العربي أولاً . أ يمكن أن يقال مثلُ ذلك بالنسبة لأجيالنا الصاعدة ؟ إن التطرف العقائدي الذي شغل أذهان الكثير من شبابنا لدليلٌ على رغبة صادقة في الحنين إلى اليقين والأصالة اللذين تمتعنا بهما من قبل . والعودة إلى التفتح لتيّارات وافدة قد تضيع النفس العربية اتزانها إذا لم تتسلح بمعرفة راسخة لكينونتها الروحية والثقافية . فمن هنا نبدأ ، قبل أن نعرض لموضوع الترجمة . فلنتأكد أولاً أن المنطلق الثقافي موجود ومتين قبل أن نقذف بشباكنا في أمواج الثقافات الأجنبية .

هذا تساؤل ، وثمة تساؤل آخر : هل هناك استعداد نفسي حقيقي لتلقي التراث العالمي معرباً ؟ أ لا توجد أزمة قراءة بصفة عامة ؟ أزمة ناجمة من الظروف الاقتصادية والحيرات المتراكمة في حياتنا اليومية ، تلك التي تترتب على مشاق الانتقال والعمل ، وتدبير شؤون البيت ، أو ما يقوم مقام البيت في كثير من

الحالات ؟ فالترجمة هدفها إثارة ذهن القارئ – والقارئ في أشد الحاجة إلى سكون المكتبة ، ونور المصباح ، والقدرة والإقبال على شراء الكتب . فهل كفلنا له كل ذلك ؟ وإذا كنا قد وفرنا له بعضه ، فهل يمكن أن نضمن أن الإذاعة والتليفزيون والسينما لا تؤلف بديلاً أسهلَ وأكثر تخديراً من مجرد القراءة ؟

أغلب الترجمات الجادة وغير الجادة توجد في شكل كتب ، أما أغلب الممارسة للقراءة في عصرنا هذا فيتجه إلى الصحف اليومية أو المجلات . فكيف يمكن أن نبني الجسور بين الكتاب والدورية ؟

أذكر أنه كان ثمة محاولة ناجحة في هذا الصدد ، هي مجلة « تراث الإنسانية » [1] التي كانت تصدرها وزارة الثقافة المصرية ، وفي كل عدد منها تقديم وتلخيص لأربع روائع أدبية وفكرية ، اثنتان منها عربيتان واثنتان أجنبيتان .

وقد نجحت هذه المجلة تماماً في حل مشكلة الجمع بين الثقافتين ، وتدوين لب الكتاب الذي قد يشق تداوله في لغة عربية مبينة وفي متناول القارئ العادي . ولكن هذه التجربة قد اندثرت كما اندثر غيرها من المبادرات الذكية الشجاعة في الحياة .

وهناك تساؤل أعمق من كل ذلك عما هو قصدنا الحقيقي من الترجمة ؛ فقد نسلّم بضرورة ترجمة ما يفيد في حياتنا المادية . ولكن أ لا يمكن أن يقال إن الثقافة المكتملة هي ثمرة تجارب وآمال وأحلام مجتمعٍ معين ؟ أ لا يمكن أن يقال إن ثقافتنا العربية كفيلة بإشباع ظمئنا الثقافي ، وإن الإسلام والمسيحية واليهودية كفيلة بإشباع ظمئنا الروحي ؟ وهل تستورد الثقافة أو تنبع من تطور جماعي تاريخي طويل ؟ كم واجهنا هذه التساؤلات في حياتنا فردا فردا ! وكم تخبطنا في الرد عليها حتى إننا وجدنا أجيالاً أصيلة في التراث تقحم نسلها في تعليم أجنبي على حساب اللغة العربية نفسها ! كما وجدنا العكس

(١) بدأ صدورها شهريا عام ١٩٦٢ ، ثم فصليا قبل أن تتوقف عن الصدور .

أيضا ، وهو العودة العنيفة الغاضبة إلى يقين في الثقافة الأصيلة التي قد تُصوِّر أنه فُقِدَ على مر الأيام .

ويجب ألا ننسى مدى أهمية مفهوم الكرامة في تاريخ الشعوب ، وخاصة المستضعفة منها ، وتلك التي تخلصت من كابوس الاستعمار منذ أمد قريب . فالاستقلال في عصرنا الحديث يستلزم تكوين جيش وطني وخطّ طيران ودائرة معارف وسِلْكاً من الموظفين يضخم هيكل الدولة بسرعة رهيبة .

كما يترتب على الاستقلال نزوع واضح لإظهار القدرة على المواكبة العالمية ، في كل ميدان من ميادين الحياة العلمية والفنية – في الطب والأدب والهندسة والمسرح والسينما وغير ذلك من التخصصات . وهذه الرغبة هي بطبيعة الحال تعبير عن الهروب من العزلة وما يمكن أن يُصوَّرَ على أنه تخلُّف . وأعتقد أن عدد المجتمعات التي قاومت إغراء المعاصرة ضئيل جدًّا (بينها الصين وبورما في آسيا على ما أظن) . ويلاحظ أن الترجمة دخلت في حيز تلك الكرامة أو الاعتزاز بالنفس ، وأصبحت بمثابة معيار للرقي تتزين به الدولة الحديثة الاستقلال لتبرهن على أنها قد واكبت العصر ، أو أصبحت جزءاً من مفهوم عام اسمه التراث الثقافي العالمي . فالترجمة هنا رخصة للدخول في مجتمع عالمي ، وقد تكون أيضاً بمثابة محاولة للبحث عن سر رقي الآخرين ، أو مفتاح حضارة يُحِسُّ المرء بأنه خارجَها أو غير منتم إليها بالقدر الكافي .

على أنني لا أنكر أن قولي هذا فيه الكثير من التعميم والتبسيط والنقد الذاتي الذي قد يصل إلى ظلم النفس ، ولكن هذا هو ما يدور في نفسي فعلاً عند التعرض لترجمة ما نسميه التراث العالمي .

أقول ما نسميه « التراث العالمي » لأن هذا المفهوم بدوره في أشد الحاجة إلى التعريف والتحديد ، وقلما يتفق اثنان على تعريف جامع شامل يمكن أن نقول إننا بدونه لسنا مثقفين . كان غوته Goethe قديماً قد حاول أن يدخل ضمن مفاهيم الأدب ، مفهوم الأدب العالمي (Weltliteratur) ليدمج تحت عُنوانه كل

ما كتب في اللغات المختلفة بدرجة عالية من الجودة ، مما يمكن أن نقول إن أجزاءه يكمل بعضها بعضاً ، لتكوين أدب واحد عالمي يتناول كل نواحي الحياة للإنسان أينما وجد ، وبصرف النظر عن معتقداته أو خرافاته أو مثله أو أحكامه الفردية . وإذا كانت محاولة غوته لم تقابل بإجماع على الاستحسان ، إلا أنها فتحت أذهان الأوربيين بعد القرن الثامن عشر ، على ضرورة الاقتباسات المثمرة من ثقافات معاصرة يثري بعضها بعضاً . ولا شك أن هذه النظرة إلى الخارج هي التي أقامت إلى حد ما أسس الحركة الرومانسية في أوربا .

غير أن الصعوبة في تحقيق ذلك لم تظهر إلا عند مرحلة الاختيار . فالدّعامتان للثقافة الأوربية قبل عصر غوته كانتا الكتاب المقدس (وهو مجموعة مترجمات) والتراث اليونانيّ والرومانيّ القديم (وهو أيضاً مجموعة ترجمات إلى اللغات الحديثة) وامتزج بهما إلى حد ما بعض العناصر المأخوذة من التراث الشعبي باللغات المحلية . ولكن مفهوم الأدب العالمي كان يتعدى هذه الآفاق المتوارثة ليصبوَ إلى صيغ وتجاربَ مدونةٍ مأخوذة من العالم كله شرقيًا كان أو غربيًا ، قديماً أو حديثاً ؛ وذلك بقصد إثراء تجربة إنسانية كان يظن أنها واحدة في كليتها من المهد إلى اللحد . ومع ذلك فالإجماع لم يتم حتى على تحديد قائمة موحدة لهذا التراث المزعوم .

وأعترف أنني واجهت الصعوبة نفسها في تحديد معنى التراث الإنساني ، فالقوائم التي تعدها دور النشر الإنجليزية والألمانية والأمريكية والفرنسية والإيطالية تختلف كل واحدة منها عن الأخريات ، من حيث الأهمية التي توليها هذه القوائم لثقافة معينة على حساب غيرها ، ومن حيث الأهمية التي توليها هذه القوائم لأدب خاص دون غيره أو لكاتب دون آخر .

وقد واجهَت الصعوبة نفسها جماعة العلماء المتفائلين تحت قيادة الأستاذ أدلر Mortimer Adler ، في العَقد الرابع من هذا القرن بجامعة شيكاغو ، وهم

يعدون قائمة وخلاصة لما سمّوه « أمهات كتب الغرب » أي تلك التي أثرت في الوعي الإنساني تأثيراً واضحاً ، والتي يجب أن يأخذ كل مثقف فكرة عنها. وأخيراً استقر رأيهم على برنامج للقراءة الجادة يستغرق خمْسَ سنوات ، تقرأ في كل سنة منها ست عشرة من عيون الفكر والأدب العالمي « على حد تعبيرهم » . وأذكر على سبيل المثال السنة الأولى من هذا البرنامج :

(١) إعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية .

(٢) دفاع سقراط لأفلاطون .

(٣) محاورة كريتو لأفلاطون .

(٤) مأساة أنتيغوني لسوفوكليس .

(٥) الكتاب الأول من علم السياسة لأرسطو .

(٦) سيرة ليكورجوس ونوما لپلوتارخوس .

(٧) إنجيل متى في الكتاب المقدس .

(٨) مقالات الكتابين الأول والثاني لأبكتيتوس .

(٩) الأمير لماكياڤلّي .

(١٠) ماكبث لشكسبير .

(١١) الدفاع عن حرية الرأي للشاعر الإنجليزي جون ملتون .

(١٢) الكتابان الأول والرابع من « ثروة الأمم » لآدم سميث .

(١٣) مختارات من كتابات جيفرسون في مجلة الفيديرالي .

(١٤) البيان الشيوعي لماركس وإنجلز .

(١٥) كتاب العصيان المدني لثورو .

(١٦) موت إيڤان إيليتش لتولستوي .

وبطبيعة الحال هذه القائمة تخلو تماماً من القرآن الكريم ، ومن الكتب الدينية البوذية ومن أي أدب ظهر خارج قارّتي أوربا وأمريكا الشمالية .

وبعد ذلك لجأت إلى قائمة كان قد أعدها الكاتب الفرنسي المعاصر ريمون كينو Raymond Queneau ، في منتصف الخمسينيات ، وسماها « نحو مكتبة مثلى » . وكان قد أرسل استبياناً إلى ستين من علماء وأدباء أوربا وأمريكا عامة ، وفرنسا خاصة ، يسألهم فيها عن اختيارهم لما يمكن اعتباره التراثَ الثقافي الإنساني ، وكوّنَ من ردودهم المختلفة قائمة موحّدة تمتعت بشبه إجماع الآراء .

ولكن يجدر بنا أن نلاحظ الملاحظات الآتية : أولاً ، نجد أن التناسب لم يراعَ في الاختيارات ، فمسرح شكسبير بأكمله مثلاً يعتبر اختياراً واحداً على قدم المساواة مع ديوان شعر صغير لڤرلين . وثانياً أن ٦١ من العناوين الفرنسية تقابل ٣٩ من غير الفرنسية ، الأمر الذي يوحي بأن العوامل القومية لا بُدَّ أنها قد لعبت دوراً هامًّا في الاختيار . وثالثاً أن ٥٣ من العناوين قد ظهرت بعد أواخر القرن الثامن عشر و ٣٥ قبل ذلك و ١٢ فقط في العصور القديمة . ورابعاً أن الشرق لم يمثّله سوى الكتاب المقدس وألف ليلة وليلة . وخامساً أن الكتب غير الفرنسية فيها تسعة كتبت أصلاً بالإنجليزية وثمانية باليونانية وستة بالألمانية وستة بالروسية وأربعة باللاتينية وثلاثة بالإسبانية ، و واحد بكل من الإيطالية والدانمركية والعربية والعبرية .

والحق يقال إن مثل هذه الاختيارات المتميزة تتصف بها بقية القوائم .

وإذا سمحنا لأنفسنا أن نستطرد قليلاً ، ونسأل عن نصيب الترجمة من العربية في أعمال المستشرقين ، منذ أواخر القرن السابع عشر مثلاً (بصرف النظر عن كونهم إنجليزاً أو ألماناً أو هولنديين أو فرنسيين) وجدنا أن الأعمال نفسها يتكرر اختيارها للنشر بين جمهور القراء .

فالقرآن الكريم هو الكتاب الذي ترجمت معانيه أكثر من مرة منذ العصور

الوسطى ، لا بقصد نشر دعوته بطبيعة الحال ، وإنما بقصد تشويه ما به من معان لأغراض الحرب النفسية مع دار الإسلام ، وذلك خاصة إبّان الحركة الصليبية . ومع ذلك فلا شك أن القرآن لقي اهتمام المستشرقين الجاد والعلمي وغير المتحيز بعد ذلك . وتستمر الترجمات ترد إلينا حتى يومنا هذا .

وفيما عدا ذلك فهناك المعلقات التي ترجمت مراراً ، ولعبت دوراً محترماً في إثراء خيال شعراء أوربا الرومانسيين . وكذلك « طوق الحمامة » لابن حزم و « مقامات الحريري » و « ألف ليلة وليلة » التي صادفت انتشاراً (كما يذكر ذلك تقويم اليونسكو) فاق انتشار الكتاب المقدس نفسه في العالم المسيحي ، وأعمال لينين في العالم الشيوعي .

ولا يفوتنا أن مؤلفات ابن رشد وابن سينا لم تغب عن بال المفكرين الأوربيين منذ العصور الوسطى .

وخلاصة القول في كل هذا إن الاختيار لا بُدَّ أن تتخلله عوامل نفسية تؤثر فيه .

ولكن قد يقال إن أي اختيار خير من عدم الاختيار كلية . وقد يكون هذا الرأي على جانب من الصحة ، إلا أنه يجب أن يؤخذ في الاعتبار بالحيطة ، لأن ثمة عدداً كبيراً من عيون الأدب الغربي ، شعرية كانت أو نثرية ، تتميّز بالروح المحلية وبالتشبع بما كان النقاد يسمونه عبقرية المكان ، وبالنزعات الدينية الخاصة ، وبحب الطبيعة التي لا يستطيع أن يتخيلها غير المقيم في بيئتها ، وبالقيم الاجتماعية البعيدة عن القارئ العربي زماناً ومكاناً .

فصحيح أن الإنسان ليس أسير بيئته ، وصحيح أن العقل والخيال يستطيعان معاً أن يدركا ما لم يألفاه من قبل ، ولكنه صحيح أيضاً أن القارئ العربي لن يقدم على ترجمة التراث الأجنبي بالنسبة له إلا إذا اقتنع بضرورة ذلك . والعمل المضني لهيئاتنا الثقافية هو في سبيل أن تجد الطريق إلى بث فكرة هذه الضرورة في الأذهان .

وإذا كان لي أن أتقدم بتوصيات على سبيل المثال - لا الحصر - فإني أقترح الآتي :-

(١) مناشدة رؤساء الأقسام الجامعية المختصة بالفلسفة والمختصة بتعليم اللغات الأجنبية وآدابها أن يكوّنوا لجنة عامة لاختيار ما يمكن اعتباره قائمة لعيون الأدب والفكر الأجنبيين - كل في حدود اختصاصه - وبشرط أن يتأكدوا أن اختيارهم هذا يلقى قبولاً أو تعاطفاً من جانب القارئ العربي . فالجديد في هذه القائمة إذاً أن تكون الكتب المختارة هي مهمة بالفعل ، وأن تكون أيضاً مقبولة لدينا .

(٢) مناشدة اللجنة نفسها أن تراجع الترجمات العربية التي صدرت فعلاً منذ أواخر القرن الماضي لعيون الآداب الأجنبية ، وأن تعمل على إعادة طبع ما تختار منها ، وأن تقدم لها بأسلوب علمي حديث ، وتضيف الهوامش الشارحة لنقاط الغموض فيها ، وتحقق النص المترجم كلما لزم ذلك ، فيأتي العمل منسوباً لمترجمه الأصلي ولمراجعه الحديث في الوقت نفسه .

(٣) مناشدة الهيئة العامة للكتاب أن تستكمل « الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة إلى العربية » ، ذلك الذي توقف عند سنة ١٩٧٣[١] . كما يُرجى أن تعمل الهيئة على تصنيف ثبت آخر للأعمال المترجمة قبل سنة ١٩٥٦ ، وهذه هي السنة التي بدأت منها الهيئة تصنيفها .

(٤) رفع أجر المترجم من عيون الأدب العالمي إلى فئة استثنائية تتناسب مع جدّية الخدمة الثقافية التي يقوم بها .

(٥) نشر سلسلة الروائع المترجمة هذه في شكل أنيق موحد من حيث الحجم

---

(١) الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٥٦-١٩٦٧ ، إعداد لجنة من حسين بدران ، سليمان جرجس ، فاطمة إبراهيم ، إشراف بدر الديب . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

الثبت الببليوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٦٨-١٩٧٣ . طبعة مؤقتة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

و وضوح الطباعة وقطع الورق – على أن تصدر في طبعتين إحداهما مغلفة تغليفاً مقوّى يمكن وضعها في المكتبات العامة ، والأخرى شعبية رخيصة الثمن .

(٦) التأكد من أن السلسلة تشمل روائع أدبية وفكرية ودينية تأتي من مناطق غير الغرب وحده كالهند واليابان والصين وأمريكا اللاتينية ، وغيرها من المناطق التي أخذت تفرض وجودها الثقافي في العالم .

(٧) العمل على إحياء مجلة « تراث الإنسانية » التي كانت وزارة الثقافة تصدرها منذ ما يقرب من ثلاثين سنة .

(٨) مناشدة الجامعات العربية أن تهتم بإصدار المعاجم الثنائية الحديثة التي تربط بين اللغات الأجنبية واللغة العربية ، فيمكن أن تلعب كلية الألسن بجامعة عين شمس وأقسام اللغات الأجنبية الحية والقديمة في الجامعات الأخرى دوراً هامًّا في هذا المجال .

(٩) العمل على أن تكون الترجمة العربية لرائعة أدبية أو فكرية ما ، دائماً ، من لغتها الأصلية لا من خلال لغة وسيطة كالإنجليزية أو الفرنسية .

(١٠) حث واضعي السلسلة المنشودة على أن يهتموا اهتماماً خاصًّا بالأساطير والخرافات والحكايات الشعبية ، التي يمكن اعتبارها منجماً ثريًّا اشتقت منه الآداب المدونة الكثير من موضوعاتها .

(١١) مناشدة بعض الهيئات العلمية أن تقوم بترجمة ما يساعد على تذوق سلسلة الروائع المترجمة ، من المقتطفات الشعرية والنثرية مشروحة ومقدّماً لها ، بحيث تمثل كل ثقافة لغوية على حدة ، وأن تترجم الموسوعات الصغيرة التي تعطي فكرة موجزة عن تراث كل ثقافة بمفردها .

الفصل الخامس عشر

في لجنة التّرْجمة

أشرُف بالانتماء إلى إحدى اللّجان المنبثقة من المجلس الأعلى للثّقافة ، هي لجنة التّرجمة التي تتضمن اثني عشر مترجماً ممن عاصروا مشكلة الترجمة في مصر ، منذ أواخر العقد الرّابع من قرننا هذا . ومعنى ذلك أننا شهدنا عصرين لازدهار التّرجمة ، هما أواخر النّشاط الأمْثل للجنة التّأليف والتّرجمة والنّشْر ، وعصر التّرجمة الأدبية الرّفيعة التي كانت تَسْتَظِلُّ بالرّعاية الجادّة المُقَدِّرَة للمسئولية في الدّوْريّات الثّقافية ، منذ خريف المُقْتَطَف حتى وفاة مجلة « المَجَلة » وأخواتها في أوائل العقد الثّامن من القرن . وكم سعدت لجلوسي إلى مائدة هؤلاء المُحنّكين ؛ آمِلاً أن أتلقّى بعض ثمار تجاربهم ، في ميدان شَغَلَ بالَ أغلب المثقفين في العالم العربي منذ نهضتنا الحديثة .

والواقع أنا كنا نجتمع مرّة كل شهر لمحاولة رسم سياسة منطقية للتّرجمة ؛ حتى يستفيد بها أولو الأمر والرأي في وزارة الثقافة ، وهي الهيئة المُهَيْمِنَة على كل نشاط ثقافي في مصر التي تخلصت – منذ ما يقرب من أربعين سنة – من عَشْوائِيّة الرّعاية الفردية . ولا شك أن الرّعاية الفردية – رعاية الملوك والأثرياء – قد أتت بحركة ما يُسَمّى اليوم بالتّنوير ، في حقل الدّراسات العلمية بكل أنواعها ، وفي إقامة الهيئات والمعاهد التي تبث الحياة في مجهودات الإبداع الفني والثقافي .

ولم تحظ الترجمة بمثل هذه الرعاية المستمرة ، كما كانت الحال في عصر محمد علي ، وفجر مدرسة الألسن ؛ فكانت التّرجمة متروكة إلى حد بعيد لأهواء المترجمين أنفسهم ، الذين كانوا يَسْعدون بالدّخْل المتواضع الذي يعود

عليهم به عملهم بالترجمة ؛ فكانت الأعمال المترجمة إلى العربية وَقْتَذاك ثمرة ثقافة المترجم الأجنبية ، فَرَنْسِيَّة كانت ، أو إيطالية ، أو إنجليزية .

ثم جاءت نهضة المسرح بواسطة الإيطالية والفَرَنْسية في المقام الأول ، كما حدث عندما ترجم شاعر القطرين ، خليل مطران ، أعمال شكسبير من ترجَمَةٍ فرنسية لها ، وعندما نقل يوسف وهبي وجورج أبيض كثيراً من موضوعاتهم من الإيطالِيّة والفَرَنْسية معاً . ولم يظهر إسهام الإنجليزية إلا مع توطد الثّقافة الإنجليزية في أذهان خريجي المدارس الحكومية ، وتحويل الدّراسات الطّبية والهندسية إلى الإنجليزية في أوائل قرننا هذا . أما الروسية والإسبانية وغيرهما من اللغات الأوربية ، فلم تُدْرِك قارئ العربية إلا من خلال ترجمات فرنسية أو إنجليزية .

والحق أن دولتنا قد اضطلَعَت بمَهامّ التّرجمة على نَحْو جادّ مع ظهور وزارة ثقافة وهيئاتٍ تابعة لها في حقل الطّباعة والنّشر . هذا صحيح ، ومما لا شَكّ فيه – أيضا – أن رعاية الدّولة كان ينقصها وجهان في غاية الأهمية ، هما : وجه التّقدير المالي المناسب للمترجم ، و وجه التّعارف على خُطّة مَنْهجية للأعمال المُخْتارَة للترجمة ، بعيداً عن أهواء السّوق والأذواق الهابطة .

ذلك بعض ما اتفقت عليه آراء أعضاء لجنة الترجمة ، إبّان الاجتماعات التي شرفت بحضورها .

ولما أصبح من الواضح الجَلِيّ أن لجنة التّرجمة غير مؤهّلَة للتّعامل ، بما خُصِّصَ لها من مال في موازنة الدولة إلا في حدود ضيّقة للغاية ، أصبح سِياق الحديث بيننا يتّجه نحو موضوعات ومشكلات عامة ، قابلة للمناقشة فيها وللتّداول ، دون أن يؤدي ذلك إلى إرهاق ميزانية الدولة . ولا شك أن هذا التّحرّر من الالتزام المالي أثْرَى تشاورنا بروح التّرفّع عن كل أزمة مُؤقّتة أو محلية .

ومع ذلك فقد شعرنا بواجب مُلِحّ يمس التّرجمة والمترجمين الذين لا

يتمتَّعون بجمهور أثير ، مثلما يحدث بالنسبة للكتاب الجامعي . شعرنا بأنه من واجبنا أن نرفع إلى السيِّد وزير الثقافة مذكرة تفصيليَّة ، تلتمس رفع أجر الترجمة إلى مستوى متواضع ، يتَّفق مع مُقتَضيات العدالة الاجتماعية ، ولا يتقيد بما نَصَّ عليه قانونٌ ظهر في أوائل عهد الثورة ، وقبل تفشّي التّضخُّم المالي في كل أطراف المَعْمورَة . ورُفِعَت هذه المذكرة مِراراً ، مع قدوم كل وزير جديد للثقافة ، ولكنها بقيت مُعَلَّقة في سُحُب النِّسيان حتى قُبَيْل يومنا هذا .

وقال قائل في لجنتنا إن الحالة الاقتصادية للمترجم هي الأساس المتين الوحيد ، الذي يُمكن أن تُبْنى عليه سياسة متماسكة لحركة التَّرجمة في مصر، أما الأجر الحاليّ فهو زهيد إلى حدٍّ لا يصدِّقه العقل ؛ الأمر الذي جعل كثيراً من خيرَة مترجمينا يتَّجهون نحو دور النَّشر في البلاد العربية الشقيقة ؛ حيث يجدون تقديراً معقولاً لمجهوداتهم . ثم قال قائل آخر إن المشكلة اقتصادٌ بأسْره، لا يَتَميَّز فيه مترجم عن موظف من أولئك الملايين الذين اضطُرّوا إلى الهجرة ؛ بحثاً عن عمل أو مجرد الكَفاف . وأجاب قائل آخر على هذا التَّحليل اليائس الغاضب ، بأن المترجم يتميز – عن غيره من المواطنين – بأنه قد لا يكون معتمداً كل الاعتماد على أعمال الترجمة لكسب قوته ، وأنه – في أغلب الأحوال – يلجأ إلى الترجمة ليكمل دخلاً آتياً من مصدر آخر ؛ فهو – بحكم قُدراته الخاصّة – شَخْص حَظِيَ بقسط كبير من التَّعليم ، وبالتَّجويد للغة أو لغات غير لغته الوطَنيَّة . فالتَّرجمة – على حَدِّ قوله – فيما عدا التَّرْجمة الفورية في المؤتمرات ، إنْ هي إلا إضافة إلى عمل ثابت أو هواية لشخص يعيش في بُحْبوحَة نسبية من العيش .

والمهم أننا – بالرَّغم من اختلاف آرائنا في المسألة الاقتصادية – قد أجمعنا على ضرورة رفع أجر المترجم ؛ احتراماً للتَّرجمة نفسها ، وإن لم يكن ذلك تقديراً لشقاء المترجم .

ثم مثل أمام أعيننا موضوع لم يَتَبادَر إلى أذهاننا قبل ذلك ، هو موضوع

الاختيار ؛ أيْ سياسة الاختيار لما يمكن أن يُتَرْجَم أو يجب أن يترجم إلى العربية . وعندما تأملنا قليلاً في هذا الأمر وجدنا أن حركة الترجمة في العالم العربي عامة ، وفي مصر ولبنان بصفة خاصة ، حركة عَشْوائية تدور دورانًا مستمِرًّا على غير هُدًى ، كأنها آلة ضخمة تبتلع من غير تمييز ما يمكن أن يوصف بأنه الحابِلُ على النّابِل .

لاحظنا – مثلاً – أن الأغلبية العظمى لما تُرْجم في العقود الثلاثة الأخيرة ، هي من مُخْتَلِف أنواع القصص البوليسية وقصص الألغاز ودلائل الصحة النفسية والجثمانية . كما لاحظنا أن الكتب العلمية البحتة ، والآداب الكلاسيكيّة العالمية ، لم تحظ بالقسط الذي كنا ننتظره من التّرجمة والتّقدير .

أما الكتاب العلميّ ، فكان تفسير نُدْرَة ترجمته أن تعليم العلوم استمر (إلى عهد قريب) يمارَس باللغة الإنجليزية ، كما أنّ اختلاف الآراء في كيفية صَكّ المقابِلات العربية للمصطلحات الأجنبية ظاهرة دامت تُقْلِق الأذهان ، إلى أن جاءت مجامع اللغة العربية واجتهدت في توحيد التعريب لهذه المصطلحات . أما روائع الآداب العالمية فإشكالِيَّتها (على حَدّ قول الفلاسفة) مختلفة تمامًا ، وهنا كان الذّوق الشّخصي يلعب دوراً مُهِمًّا .

ولاحظنا ، مع عدم اختلافنا على ما لاحظناه ، أن الظواهر الآتية كانت (وما زالت) تحصر ترجمة الأدب في حدود واضحة :

يغلب النثرُ الشّعرَ بطبيعة الحال ؛ والنّثْرُ الفكري أو الفلسفي يغلب النّثْرَ الفَنّيّ أو ما هو وَليد الخيال ؛ والنّثْرُ العقلانيُّ – مِمّا ظهر بعد عصر التّنوير الأوربي – يغلب النّثرَ الدّينيّ أو التّصَوّفيّ ؛ والموضوعات الذّهنية المُدْرَكة في كل زمان ومكان تغلب الموضوعات الخاصة بقوم أو بمناسبة بعينها . ومن نثر المناسَبَات أو المقامات الخاصة نثرُ السِّياسة الذي لم يُتَرْجَم منه إلا ما خَصَّ المبادئ العامة أو ظاهرة الاستعمار القديم والجديد ، التي مسّت مداركنا بحكم تاريخ معاملاتنا مع العالم الخارجي .

أما الشّعر فقد تُرْجم منه كثير مِمّا يتناول الوِجْدان المشتَرَك بين كل البشر ، بصرف النَّظر عن مَشاربهم المختلفة ؛ ولذلك يغلب شعرُ العاطفة شِعْرَ وصف الطبيعة ، ويغلب شعرُ التَّأمُّل في مصير الإنسانية بأسرها ، من ميلاد وَقَلق وفَناء، شعرَ التأمل في ظروف خاصة لمجتمع مُعَيَّن أو لمناسبة خاصّة . ومع كون الحدود بين الشّعر والمسرح حدوداً لم يعترف بها أرسطو ، ومن حَذوا حَذْوَه إلى عهد قريب ، إلا أن الملاحظ عندنا أن المسرحية ، شعرية كانت أو نثرية ، تَمتّعت بحظٍّ وافر من التَّرجمة إلى العربية ، وذلك حتى مع تمثيل أقلّيّة منها على خشبة المسرح . إن المكتبة العربية غنِيّة بترجمات للمسرح العالمي على نحو أكثر تمثيلاً من أيّ فرع آخر من الآداب العالمية .

هذا ما دعانا في لجنتنا إلى التفكير جِدِّيًّا في مَسْح للآداب الأجنبية ؛ للتّعَرُّف على ما يسمو فيها إلى درجة العالمية وما لا يسمو ، ثم إلى الاتّفاق على اختيار ما يتَناسَب مع ذوق القارئ العربي وما لا يتفق ، ثم إلى التّأكد مِمّا تُرْجِم منه ومِمّا لَمْ يُتَرْجَم ، ثم إلى بحث ما إذا كانت الترجمة الموجودة أمينة ومقروءة ، فتستحق إعادة النّشر ، أو غير أمينة أو غير مُسْتَسَاغة عربيًّا ، بحيث لا تستحق إعادة نشرها .

والحق أن الأمر لم يُثِرْ فينا أية اعتراضات بل تَحَمّسنا له ، و وزعنا العمل على أعضاء اللجنة ، كلّ في اختصاصه ، حتى نأتي بقوائم مشروحة لما يمكن اعتباره تراثًا أدبيًّا للإنسان عامة ، وما يمكن أن يَعبُر حواجز اللغة والمَشارب والحساسية . وعملنا جادّين على مر ثلاث سنوات ، في أوقات الفراغ وفي غيرها من الزمن المُهَرْوِل ، حتى أدرَكْنا ما يمكن أن يُسَمّى ثَبَتًا مُفَسَّرًا لروائع الآداب العالمية ، التي لا بُدّ أن يُلِمّ بها الإنسان (أي إنسان) لِيَعُدّ نفسه مثقّفاً . ولا أكتمكم أن هذا الثَّبَت موجود الآن في كهف من كهوف مطبعة إحدى دور النّشر الكبرى !

ذكرت هذا الوجه من نشاطنا لأضع بين أيديكم ثمرة اجتهادنا في هذا

الطَّريق الشَّاق . أقول إن الطَّريق كان شاقًّا ؛ لأننا أدْركْنا – بعد قليل – أن الآداب العالمية في عصرنا هذا لم تَتَقَيَّد (كما كانت الحال في الماضي) بآداب الغرب وبروافدها الإغريقية والرومانيَّة والمسيحيَّة فحسب ، بل إنها تجاوزت ما كُنَّا قد تَواضَعْنا عليه إلى آداب أخرى بعيدة عن الغرب ؛ أعني تلك التي ازدهرت في الشَّرْق الأقصى على سبيل المثال ، وتلك التي بدأت تَزْدهر في أمريكا اللاتينية ، وفي أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى .

إن حساسية المثقف الحديث تتطلَّع إلى آفاق ثقافية بعيدة عن تلك التي كان يتطلَّع إليها المُثَقَّفون في الماضي ، والمحور الثَّقافيّ العالميّ ، إذا صَحَّ هذا التَّعبير ، قد انتقل من خط فلسطين فأثينا فروما فباريس فلندن فنيويورك ، وأصبحت معالمه تَنْطَمس وتَنْتشر وتدخل في مَرْحلة هُلاميَّة ، بل أكاد أقول هَيُوليَّة ، حيث تَتَفتَّح النَّفْس لتيَّارات فكرية و وجدانية لم تكن تعرفها من قبل .

وإلى يومنا هذا لم يَتَّضح الشَّكل الجديد لما يُمْكن أن يُسَمَّى بعقل إنسانِ أواخر القرن العشرين ؛ لذلك تَفَتَّحنا – بدورنا – لتلك الرَّوافد الحضارية الجديدة التي تأتي للإنسان أيا كان من مشارق الأرض إلى مغاربها ، وأدخلنا في ثَبَتنا ما نعدُّه مهما للحساسية الحديثة ، من روائع الخبرة البوذية والأسطورة الإفريقية والتَّصوف الهندوكي ، التي أشربت النَّفس المعاصرة بما لم تكن تُدْركه من قبل . هذا إلى جانب الثَّورة الإسلامية الجديدة ، التي تجاوزت حدود العربية لتمتد نحو النفس الغربية القلقة بين يقين التراث وتساؤلات الأيديولوجيات المُتَشَظِّية .

وبعد هذه المحاولة التفتنا إلى ما تُرْجِم وما يجب أن يُتَرْجَم من آدابنا العربية إلى اللغات الأجنبية ، ولاحظنا – كما لاحظت هيئة اليونسكو قبلنا – أن أكثر الآثار العربية ترجمةً إلى لغات غير العربية هي قصص ألف ليلة وليلة .

وإذا كان صحيحاً أن ابن سينا وابن رشد هما دعامتا الحضارة الأوربية

الفكرية في العصور الوسطى ؛ فإنه صحيح – أيضاً – أن قصص ألف ليلة وليلة هي من أهم مُخَصِّبات الخيال القَصَصي في الغرب ، الأمر الذي سهَّل مهمتنا؛ إذ إن هذا الاختيار قد فَرَض نفسه على الآداب الأجنبية فرضاً لا داعي للنظر فيه ، وما عدا ذلك قليل جدًّا . وظلت الترجمة من العربية محصورة في أيدي المستشرقين لأسباب طبيعة مثل هذا العمل المتخصص الشّاق .

ومنذ منتصف القرن السّابعَ عشرَ الميلادي قام المستشرقون في فرنسا وهولاندا وإنجلترا وألمانيا بمحاولات جادَّة لترجمة معاني القرآن الكريم ، ترجمة أكثر دقة وأقل تحيُّزاً من تلك الترجمات المحرَّفة التي ظهرت في العصور الوسطى ، كجزء من الصراع بين المسيحية الغربية والإسلام . أما المُعَلَّقات وبعض شعر أبي العلاء والمتنبي ، فهي تقريباً مجموع ما نُقِل إلى اللُّغات الأجنبية وحصل على درجة معقولة من الرَّواج والتَّداول .

وفيما عدا ذلك كان الحقل مُحَدَّداً بأعمال المستشرقين في ألمانيا وهولاندا وفرنسا وإنجلترا ، وقد اضطلعوا بمسؤولية تحقيق التُّراث العربي وترجمة أهم نصوصه إلى اللغات الأوربية ، على نحوٍ لا بدَّ أن نعترف له بالجِدِّيَّة والأمانة العلمية إلا فيما ندر . وكان ذلك النشاط في الترجمة من أهم مظاهر الاستشراق منذ القرن التاسعَ عشرَ الميلادي حتى أوائل القرن العشرين ، عندما انتقلت شُعْلَة تحقيق التراث إلى علماء من العرب أنفسهم .

أما الأدب العربي الحديث منذ عصر النهضة العربية ، فبقي ينتظر ترجمته إلى اللغات الأجنبية إلى عهد قريب جدًّا ، فقد ترجمت بعض أعمال طه حسين وتوفيق الحكيم قُبَيْل الحرب العالمية الثانية ، ولكن لم يُتَرْجَم عباس محمود العقاد ولا إبراهيم عبد القادر المازني ولا أحمد شوقي ولا حافظ إبراهيم – على سبيل المثال – إلا بعد الحرب العالمية بسنين . هذه ظاهرة أشار إليها أحد أعضاء لجنتنا ، متسائلاً عن السبب في ذلك .

وقد أجاب أحد زملائه أن السرَّ في ذلك هو انحصار اللغة العربية بين

المتحدثين بها ، وبين بعض العلماء المُسْتَعْرِبين في محيط جامِعيٍّ ضيِّق للغاية . صحيح أن ترجمة كتاب « الأيام » بجزءيْهِ كانت بمثابة كَشْفٍ لعالَم مصرِيٍّ حَضَرِيٍّ ، لم يكن جمهور القراء الأجانب يُدْرِكون وجوده من قبل ، ولكن الانطلاق الحَقّ للأدب العربي الحديث جاء في الواقع عندما رأى بعض المستشرقين ، من حضارات مختلفة ، ضرورة ترجمة أدب نجيب محفوظ . وتفسير ذلك ، في رأي أحد زملائنا ، هو أن روايات نجيب محفوظ تجمع بين التّسجيل الواقعي لحياة الطَّبَقة المُتَوَسِّطة الصّاعدة في مدينة القاهرة ، والتّعبير عن روح تَتَطلّع إلى العالَمية في المشاعر والخبرة الحياتية . ولو كان أدب نجيب محفوظ واصفاً لحياة الفلاح المصريّ ومشاكل القرية المصرية ، لما لقي مثل الاستجابة التي لقيها لدى جمهور القراء الأجانب ؛ فإن حياة الحَضَر – حياة المدينة – في أحيائها التّقليدية هي بذاتها عنصر العالمية التي يشترك فيها كل قراء العالم ؛ لأن المدينة بما فيها من علاقات مُعَقّدَة وتشابكات طَبَقِيّة هي الظاهرة التي تمحو المحلية .

ولذلك رأى زميلنا أن أحد الأسباب المُهِمّة في انتشار أدب نجيب محفوظ وحصوله على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨ ، هو قابليته للترجمة ولنقل رسالته إلى جمهور من المُتَلَقّين لا يجدون أية غَرَابَة في البيئة المُصَوَّرة ، ولا في التّفاعل بين الشّخصيات وتلك البيئة . وجاء تعقيبٌ على تلك الظّاهرة من زميل آخر قائلاً : إن حركة التّرجمة التي اضطلع بها المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية قديماً ، وهيئة الكتاب حديثاً ، هي من الأعمال البطولية التي يجب الاعتراف بقيمتها الحضارية ، وإن لم تَحْظَ بالإشعاع العالمي الذي أدركه أدب نجيب محفوظ .

والمهم في هذه الحركة التي تَصْبو إلى إثبات وجود الأدب العربي الحديث ؛ أنها استَثارت دوائر الاستشراق في كل أنحاء العالم للاعتراف بقيمة هذا الأدب، الأمر الذي بَثّ روح الاهتمام بأدبنا الحديث ، إلى حد أن مجلة لدراسات الأدب العربي عامة ، والحديث منه خاصة ، قد ظهرت كلسان حال دوائر

الاستشراق العالمية ، وأن أهم شخصيات آدابنا الحديثة قد أصبحت من مداخل دائرة المعارف الإسلامية في طبعتها المُجَدَّدة الحديثة .

ومع ذلك ، فهل يمكن أن نعقد الأمل على أن يصبح الأدب العربي الحديث ، أحد الآداب العالمية تداولاً بين قراء الفرنسية والألمانية والروسية والإنجليزية ؟ قال أستاذ جامعي من بيننا إن آفة الأدب العربي الحديث هي استسلامه لكل تيارات الأدب العالمية ، من أساليب في النقد التحليلي (كالبنيوية والتّناصّ والسيميوتيقا ، وما إلى ذلك) ، ومن صيغ للتعبير الأدبي (كاللامعقول بأشكاله ، ومسرح القسوة ، والشعر الحُرّ ، والسونتات ، والمونولوج الداخلي أو المناجاة ، وما إلى ذلك) ، وأضاف أن الأديب يريد أن يكون حديثًا قبل أن يكون صادقًا .

فأجاب عليه صحفي مُحَنَّك أن الأديب لا بُدَّ أن يَسْتَعير الصِّيَغ المُتَعارَف عليها في عصره ؛ حتى يصل صوته إلى أكبر جمهور ممكن ، فإن التّجربة الوجدانية أو الفكرية لا تنتقل من حضارة إلى أخرى إلا من خلال مُرَشّح فني مُتَواضَع عليه . ومعنى ذلك أن الأديب العربي إذا حاول أن يُعَبِّر عن خبرته في مقامة أو قصيدة عمودية ، ما تمكن مترجمه من أن يلتزم بالصيغة الأصلية في نقل العمل الفني .

وهذا رأي أثار جدالاً واختلافات في الرأي ، كادت حِدَّتها تُعَكّر جو الود والتآنس بيننا ؛ فاتّفقنا ألا نَتّفِقَ ، وأن ننتقل إلى موضوع آخر ، قد يقودنا إلى تآلف وكلمة سواء ؛ فرأينا أن نتحادث في مسألة الصّنْع ، أي منهج التّرجمة من العربية وإليها ، وهذا ما شغل بالنا في عدة جلسات على مر الشهور ، وبدأنا بالتّرجمة من العربية وأبدينا بعض الملاحظات في هذا الصدد ، أعتقد أننا أجمعنا عليها ، وهي أن ترجمة النّصوص التّراثية القديمة لا بُدَّ أن تلتزم بأسلوب الأصل ، من حيث ضرورة نقل الصِّيَغ العربية والإسلامية المتميِّزة من بَسْمَلَة وحَوْقَلَة وعبارات التّحية وآداب اللّياقة وألقاب الاحترام للأثرياء والمُسِنِّين

والأقارب ، كما يحسن أن نلتزم بأسلوب الإنشاء العربي ، من حيث التّرادف والطِّباق والتّكرار البليغ .

أما الأدب الحديث فقرّاؤه غير قرّاء نصوص التُّراث المتخصصين ، ولا بدّ إذاً أن نَتَوخّى أسلوباً أكثر تَمَشّياً مع ذوق القارئ الأجنبي ، ومعنى ذلك عدم الالتزام بالصِّيغ التّقليدية إلا لضرورة فنية ، ومحاولة إسراع إيقاع الجملة ، حتى ينسجم مع موسيقى اللُّغة المنقولة إليها ، ومحاولة اختصار وسائل التعبير ، بحيث يُدْرك القارئ الأجنبي ما قلّ ودلّ ، على أنه يُلاحَظ بطبيعة الحال أن هذا الإيجاز في النقل لا يصلح إلا بالنسبة للغات الغربية . أما اللُّغات الشّرقية ، كالفارسية واليابانية والتُّركية واللُّغات الهندية والصّينية ، فكلها تَتَقبّل أسلوب العربية وإيقاع الجملة العربية وَ وَقارَ التّعبير بها .

ثم تحادثنا في مشكلة ترجمَة الحوار العربي إلى لغة أجنبية ؛ لأن الحوار في الآداب الأوربية الحديثة يميل إلى إحدى مستويات العامية ، سواء أ كان ذلك في القصة النثرية أم المسرحية . والسبب ، بطبيعة الحال ، هو أن الحوار المكتوب محاولة لمحاكاة واقع الحوار في الحياة اليومية ، والفرق بين العامية الإنجليزية أو الفرنسية وفُصْحاها أقل تَبايُناً منه في العربية ؛ الأمر الذي يُثير مشكلة أي مستوى ، أو أي نوع من العامية الأجنبية يصلح لنقل الحوار العربي . واتّفقنا على أنّ ما يجب استبعاده في بادئ الأمر هو العامية المحلية ، أي تلك التي تَتَعلّق بفئة من الناس أو بطبقة اجتماعية معينة .

ولا شك أن الشّخصية العربية التي تنطق بلهجة لندنية بحتة مفارَقَة لا يقبلها العقل ولا يستسيغها الذّوق العام ؛ لذلك يجب البحث عن صيغة وُسْطى فيها حيوية التّلْقائية مع وضوح التعبير ، وهذا هو التّحدي الصعب .

إن مُتَرْجمي طه حسين وتوفيق الحكيم استطاعوا الالتزام بأسلوب العربية ؛ لأن ذلك الأسلوب كان جزءاً لا يتجزأ من الوَحْدَة الفنية للنّص . أما مترجمو محمود تيمور أو يوسف إدريس أو جمال الغيطاني ، فقد اصطدموا بمشكلة

شاقّة لم يصادفها مترجمو نجيب محفوظ مثلاً ؛ إذ إنه التزم في حواره باللُّغة الفصحى المُيَسَّرة .

أما الجانب الآخر للموضوع ، فهو التّرجمة إلى العربية ، وهنا لاحظنا أن الخبرة طويلة ، وأن الحلول المختلفة التي كانت قد تَبَلْوَرَت على مَرّ السّنين ، من أهم المُؤَثّرات في توطيد أسلوب مُتَعارَف عليه يقبله قارئ العربية . ولاحظنا ، كذلك ، أن المطلوب هو عكس الإيجاز ؛ أي أن الجملة العربية – مع اقتضابها البليغ – تؤدي المعاني المنقولة على نحو أكثر وضوحاً إذا اتسعت رُقْعتها قليلاً عن الحدّ المُتعارف عليه .. وهنا يَتَأتّى التّكرار ، والتّقديم والتّأخير ، وتحويل الجمل الاسمية إلى جمل فعلية ، واللُّجوء إلى الجمل الاعتراضية لتوضيح المعاني . إنّ ما يُتَرْجَم إلى العربية يَحْسُن ، في رأينا ، أن يرتدي رداء فَضْفاضا ؛ حتى لا تختنق المعاني في مشدّ الاقتضاب البليغ .

كان ذلك رأينا في الأسلوب العام للتّرجمة وبخاصةٍ في ترجمة النّثر . أما ترجمة الشّعر فأثار ذلك جدالاً لم ينته ؛ فهناك من رأى ضرورة الاقتضاب وذلك حتى بالنّسبة لنقل الشّعر إلى نثر عربي ؛ لأن الشّعر لغة رمز وكناية ومجاز تثير الخيال وتقوده إلى مُدْرَكات معيّنة من غير تكرار واستطراد ، فلا بُدّ من نقل هذه اللغة الخَفِيّة – إذا صَحّ ذلك القول – من خلال التّرجمة وإن كانت التّرجمة النّثرية .

وهناك من رأى أن الشّعر تعبير عن فكر و وجدان بصرف النّظر عن جَرْس أصواته ، وأن المترجم عليه نقل الفكر والوجدان نقلاً أميناً قبل كل شيء ، وكان من بيننا مَنْ عمل كثيراً في محاولات لترجمة الشّعر ، واعترف أغلبهم بأن الأمر عسير للغاية ، وأن المشكلة تختلف باختلاف كل قصيدة .

أمّا الحِوار – وبخاصة حوار المسرحية – فهذا ما لم نكن نجد له حلا في أذهاننا ، واقترح بعضنا أن يبقى حِوار المسرح القديم مُتَرْجَماً إلى الفصحى ، فكلما بعدت المسرحية عن سلوك الإنسان الحديث ، وإن كانت تَتَضَمّن معاني

خالدة ، كان من اللائق نقل حِوارها إلى الفصحى التي تتمتَّع بَرَصانة وَ وَقار يَتَمَشَّيان مع جِدِّيَّة الأصل . هذا بالنسبة للمأساة اليونانية القديمة ، وبالنسبة لملهاة أرستوفانيس التي تتميز بالذَّكاء والظَّرْف في التَّعبير ، وكذلك الأمر بالنِّسبة للمسرح الكلاسيكي الفَرَنْسي - مأساةً كان أو ملهاة - لأنَّه يتميز بالاهتمام بالتَّعبير البليغ شعراً كان أو نثراً .

أما شكسبير فيشكِّل مسألة خاصة ؛ لأنه كثيراً ما يَتخَلَّل بمشاهده الوقورة أو المأساوية أو البطولية حوار عامي هَزْلي ومحلي اللهجة ، فالأولى لا بُدَّ من ترجمتها إلى الفصحى ، ولكن ما العمل بالنسبة لحوار بين فلاحَيْن أو جُنْدِيَّيْن أو بَحَّارَيْن بلهجة ويلز أو غيرها من مقاطعات بريطانيا ؟ أ لا يجدر بنا أن نُقَلِّد الأصل بما يشبه الزجل ؟ وإذا سَلَّمنا بالعامية هنا فأية عامية نختارها ؟ أ هي عامية مصر أم المغرب أم المشرق العربي أم شبه الجزيرة العربية ؟ وإذا اختيرت عامِيَّة مُعَيَّنة ، هل يَستَسيغُها غير أهلها ؟ هناك حل آخر اقترحه أحد زملائنا هو أن نلتزم بالفصحى على كل حال ، كما فعل إبراهيم الترزي في ملهواته الموفقة أي توفيق !

والمسرحية الشكسبيرية تتميز (بالنسبة للمترجم) بأنها تتناول أحداثاً بعيدة في الزمان والمكان ، وبأن الإيهام بالواقع الحديث ليس من مستلزماته إلّا إذا أراد ذلك مخرج تجريبي جريء .

أما المشكلة الكبرى ، فتأتي عند ترجمة المسرح الأوربي بعد إبسن ، أي بعد أواخر القرن التّاسع عشر ؛ فإنَّ السِّمَة المُمَيِّزَة لأغلب المسرحيات الأوربية في مئة السَّنة الأخيرة هي استخدامها لغة التَّعامل اليومي ، بصرف النظر عن موضوع الحَبْكَة المسرحية . والسؤال إذاً هو : هل يُمكن استعمال الفصحى العربية لنقل واقعية الحوار في الأصل ؟

لا شك أن الفصحى ، مع جمالها ومع قدرتها على التَّعبير عن كل المواقف والمشاعر البشرية ، لها إيقاع وزمن في النُّطق بها أبطأ من إيقاع تلقائية الحديث

اليومي ؛ الأمر الذي قد يُضْفي على الحِوار المترجَم جَوًّا من التّكَلُّف والخطابية . هذا ليس دفاعاً عن العامية التي قد تؤدي إلى نتيجة عكسيَّة ، غير مقبولة ، ألا وهي الحَطُّ من جِدِّيَّة الكلام أو نقله إلى مستويات من السّوقِيَّة قد تُثير الضّحك والاستهزاء في غير مقامهما .

الخِيار ليس سهلاً ، والوضع نفسه غريب ، عندما يُرَى ممثلون وممثلات قَمحِيّو البشرة ، يرتدون ملابس أوربيّي القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين، ويخاطب بعضهم بعضاً بألقاب وأسماء غريبة على روح العربية . الواقع أن المسرحية الحديثة قريبة من ذوقنا العام وبعيدة عنه في آن واحد ، والاغتراب يَعُمُّ مدارك جمهورنا إلّا إذا تجرَّدَت المسرحية المُتَرْجَمَة عن ظروف المكان والزّمان .

وهناك – بطبيعة الحال – في تقاليد المسرح العربي مُحاولة للالتزام بما سمِّي باللغة الوسطى أو الفصحى المُيَسَّرة ، وذلك بخاصة في حوار شخصيات الطّبقة الوسطى أو المثقفين . ومع كل هذه الصعوبات وهذه التّساؤلات المحيِّرة اقترح أحد زملائنا أن توجد ترجمتان للنّص المسرحي الواحد ؛ ترجمة بالفصحى هي بمثابة الأصل ، وترجمة أخرى إلى الفصحى المُيَسَّرة السائدة في كل بلد عربي على حِدَة ؛ وذلك لتقديم المسرحية على خشبة المسرح المحلية حسب الذّوق المقبول محليًّا .

وقد يُعْتَرَض على ذلك بأن مُسلسَلات التّليڤزيون – وهي النصوص المسرحية الأكثر رواجاً – لا يمكن أن تكون بأسلوب أو بلهجة مختلفة عن تلك التي تستخدمها فعلاً شخصيات الرِّواية نفسها وإلا تَهَشَّم الإيهام بالواقع ؛ فالفلاح الصعيدي غيرُ المعلمة السكندرية ، وغير الحلواني القاهري ، وغير البَحّار البورسعيدي ، ولكل من هؤلاء لهجة وعاميّة لا تستقيم معها الفصحى ولو كانت مُيَسَّرَة . والواقع أننا لم نختلف في تكييف المشكلة ، ولا في منهج البحث عن حلول لها ، بل استسلمنا لعُسْرِها ، واتفقنا أن نُعَلِّقها حتى نَتَلَمّس

طريقنا إلى مُقْتَرَحات جديدة ، قد نهتدي إليها فيما بعد .

ومع اعترافنا بالحيرة في ذلك الموضوع ، استأنفنا النّقاش في موضوعات أخرى مُتَعَلّقة – هي أيضاً – بصعوبات المناهج المقترحة ، وأجمعنا أوّلاً على أننا في أشد الحاجة إلى المزيد من المعاجم ثُنائية اللغة ، وخاصة المعاجم التي تأتي بكثير من الأمثلة والعبارات الاصطلاحية والأقوال المأثورة والتركيبات اللغوية ، مُتَرْجَمَةً إلى مقابلاتها العربية ، كما أننا في حاجة إلى معاجم تنقل إلينا مفردات وتركيبات لغات أخرى ، غير الإنجليزية والفَرَنْسية ، على أن تكون هذه المعاجم بأقلام العرب أنفسهم .

إن معاجم المستشرقين قَيّمة ، ولا شك في ذلك ، ولكن ينقصها عنصر الذوق العربي المتميّز في اختيار الأساليب والعبارات . هذا بالنّسْبة لترجمة اللغات الأجنبية إلى العربية ، أما العكس فلا شَكّ أنه لا بُدّ من التّسْليم بما قام به المستشرقون ، كُلّ في حيّز لغته الخاصة .

وهناك ملاحظة أخرى بالنّسبة لأدوات التّرجمة إلى العربية ، هي أنه أصبح من المُسَلّم به في دوائر المترجمين العرب ، أن التّرْجمة لا بُدّ أن تكون من اللغة الأصلية مباشرة دون وسيط ، ونحمد الله أن العرب الذين تعلموا اللّغات الأجنبية غير اللغات الأوربية الغربية قد زاد عددهم زيادة واضحة .

والترجمة في جُمْلتها لا تقتصر على نقل آليّ من مجموعة رموز إلى مجموعة أخرى ، بل هي منهج للبحث عن نقل مفهومات إلى مفهومات مقابِلَة لها في اللغة المنقولة إليها ؛ لذلك فهناك ضرورة مُلِحّة أخرى ، هي تصنيف مجموعة من الموسوعات المتَخَصّصة في فروع المعرفة المختلفة ، تُعَيّن ماهِيّة المفهومات المُتَداوَلَة في النّصّ المطلوب ترجمتُه تَعْييناً يضمن دقة الفَهْم و وضوح التّعبير . ولا يكفي تصنيف الموسوعة المتخصصة ؛ بل هناك ضرورة كبرى ، هي ضرورة الرُّجوع إليها كلما احتاج إليها الباحث المتَرْجِم .

فمسئولية المترجم المَعْرِفيّة قد تسمو على مسئوليته في دقّة نَقْل المفردات من

نظام لغويٍّ إلى نظام آخر ، وهذا هو الموضوع الذي بدأ أعضاء لجنة الترجمة يتذاكَرون فيه الآن . والحوار يستمر وتنقلب المُحاوَرات إلى جَدَل تارَة ، وتتحول المُجادلات إلى توفيق بين القضية ونقيضها تارة أخرى . وهذا هو منهجنا في البحث عن الحقيقة التي نتقبلها .

الفصل السادس عشر

أسطورتان دالتان في الآداب الأوربية

١ - « فاوست »

الأسطورة

إنه لمن الصعب تحديد أهمية الأساطير أو الخرافات في تاريخ تطور الفكر أو الأدب لقوم أو لحضارة ما . فالإجماع تقريباً عند مؤرخي الحضارات والمجتمعات هو أن الكتاب المقدس بعهديه ، وأساطير الإغريق والرومان هما منبعان رئيسيان لأساليب الفكر والرؤية الأدبية ، في حضارة أوربا منذ العصور الوسطى وحتى قبلها .

والواضح في هذا التّأصيل للخيال الأوربّي أن المنبعين لهما أعماق دينية واجتماعية بعيدة كل البعد عن واقع الحياة الأوربية ، منذ أن أصبحت أوربا (وخاصة أوربا الغربية) مركزاً مهمّاً (وإن لم يكن وحيداً) لتحريك عجلة البشرية في العالم .

ومع ذلك فإن المُفارقة الدّالة جَلِيّة واضحة ، وهي أن أغلب الصُّور والصِّيغ الأخلاقية والخيالية للحضارة الأوربية ، نابعة من تجارب جماعية مختلفة تماماً عن تلك التي تتّصل بالصّراع بين السُّلطة الزّمنيّة والسُّلطة الكَنَسيّة ، وبالصّراع بين السُّلطة الملكيّة المركزيّة وعنفوان ثورة الإقطاع ، والحركة الصّليبية ونهضة الطّبقة الرّأسمالية ، والثّورة الفرنسية والثّورة الصّناعيّة والتّوسُّع الاستعماري ، وما إلى ذلك من معالم تاريخ الحضارة الغربية .

هذا صحيح إلى حدٍّ بعيد ، ولكن أوربا نفسها في عصورها المختلفة أفرزت عدداً من الأساطير الدّالة ، المنفصلة عن المَنْهلين المذكورين ، والمتّصلة اتصالاً

وثيقًا بحياتها الفكرية والاجتماعية . أذكر من بين هذه الأساطير الجديدة نسبيًّا أسطورة « فاوست » الألمانية ، وأسطورة « دون خوان » الإسبانية ، وأسطورة « هاملت » الدّانماركية البريطانية ، وكثيراً غيرها من الأساطير التي بدأت في شكل قصصيّ شعبيّ أو أدبيّ مدون ، ثم صارت بمثابة رمز دلالي ارتبطت به أحلام جماعة ما ، وتأويلها لألغاز الحياة والموت على الأرض .

ولا يخالجني شكٌّ في أن دِراسة العقلية الأوربية لا تكتمل بمجرد النظر إلى معتقداتها ومسلّماتها وتعصُّباتها ، وإنما ما لا بُدَّ منه هو الفحص لتلك القصص والشخصيات الخُرافية أو التّاريخية التي أصبحت موضوعًا ذا جوانب شتّى ، نما وترعرع في الخيال الأوربي نتيجةً لحالات نفسية أصيلة وغير مستعارة ، ثم تبدّلت وتشكّلت جيلاً بعد جيل في تأويلات ومُعالجات متجدِّدة ، حتى أصبحت جزءاً من التُّراث الحضاري الأوربي ، مثلها في ذلك مثل الكتاب المقدّس وآداب الإغريق والرُّومان .

ومن هذه الأساطير الأصيلة الدّالة أسطورة « فاوست » التي ظهرت في ألمانيا في منتصف القرن السّادس عشر الميلادي ، وكُتبت لها حياة طويلة في آداب العالم الأوربي من مغاربها إلى مشارقها حتى يومنا هذا .

وُلد شخص حقيقيٌّ بهذا الاسم في العَقد التّاسع من القرن الخامس عشر ، بقرية صغيرة في مقاطعة فورتمبرغ الألمانية ، ومات سنة ١٥٤٠ تقريباً بعد حياة حافلة بالمُغامرات العلمية والإجرامية والعاطفية . كان مُنَجِّماً حيناً ، وساحراً حيناً ، وطالباً لعلوم السِّيمياء حيناً ؛ ولكنَّ السِّمة الغالِبة لحياته هي الشَّعوذة والتّأدُّب والتّحايُل من أجل الكسب غير المشروع ، والغشُّ والتّدليس بين البُسطاء والسُّذّج من الفلاحين الوافدين إلى أسواق المدن والقرى .

هذا هو الشّخص الذي عاش في زمن قَلِق للغاية معاصرٍ تقريباً لحياة مارتن لوثر مؤسّس الطّائفة البروتستنتية ، التي ثارت ضد تحكُّم الكنيسة وجمودِ قواعدها حينذاك . ولكن تصادف أنَّ الشّخص الحقيقي دخل عالَم الأساطير في

مجموعةمن القِصص الشّعبية ، ظهرت مطبوعةً في سنة ١٥٨٧ باسم « القصص الشعبي Volksbuch » ، وتعدّدت طبعاتها عاماً بعد عام حتى منتصف القرن الثامن عشر ، وهنا بدأت معالم الأسطورة الدّالة تظهر من خلال حكاية لها عِبرة بالنّسبة لقلق العصر ، الذي شهد تقلبات الوعي الأوربي أمام تحديات العلوم الطّبيعية وأمام ضيق الأفق الدّيني الغالب .

فَقُدِّم فاوست إلى قراء « القصص الشعبي » على أنه ابن أسرة تَقِيّة من الفلاحين الفقراء ، ضحّوا بما لديهم لكي يتعلم في المدارس ثم الجامعة المشهورة في ڤيتنبرغ (حيث كان مارتن لوثر أستاذاً لعلوم الدين) ، وفي الجامعة درس الدين والفلسفة ، ولكنه سرعان ما هجرهما لينغمس في حياة المجون ودراسة العلوم الممنوعة من سِحر وتنجيم ، وهذا هو ما جعله يستحضر أحد العفاريت التّابعين للشّيطان ، وكان يُدعى « ميفيستوفيليس Mephistopheles » . وبعد ذلك يُوَقّع فاوست على ميثاق اتّفاق مع العِفريت واهباً روحه إلى سُلطان إبليس، في مقابل السُّلطات السّحريّة والقدرة الخارِقة التي يمكن أن يهبها إياه الشّيطان . وكم حاول « ميفيستوفيليس » أن يُبعده عن قصده هذا ، ذاكراً له أن الشّيطان وأتباعه تعساء للغاية ، بعيدون عن رحمة الله وغفرانه ، ولكن فاوست يلحُّ والعِفريت يوقّع معه الميثاق المذكور . ثم يقضي فاوست أربعاً وعشرين سنة من المُتع والثّروة والمُغامرات والمُقابلات مع كبار الدُّنيا والولائم ، وفي النهاية كان لا مفرَّ من احترام شروط الميثاق . وفي اليوم الأخير يدعو فاوست أصدقاءه ومريديه ويقصُّ عليهم ما اتّفَقَ عليه ، مما يفسّر لهم سرّ نجاحه ، ويعلن كذلك عن توبته وندمه اللذين لا يُسعفانه أمام المصير المحتوم . ويموت تعيساً ، وتنتقل روحه إلى جهنّم حيث يلقى عذاباً إلى أبد الآبدين .

هذه هي الحِكاية الأخلاقية التي انتشرت في كل أنحاء أوربا ، مؤكّدةً أن الإثم في العِصيان ، وأن سبيل المؤمن هو الطّاعة لله ولنظام الكون ، وقَبول ما يمليه الدّين من عدم الطُّموح نحو سُلطان دنيوي ، مصدرُهُ ضيق الصّدر بِنَواميس الحياة وبرحمة الخالق .

وفي سنة ١٥٨٩ استعان الكاتب المسرحي الإنجليزي كريستوفر مارلو Christopher Marlowe ، بحبكة هذه الحكاية و وضعها في صيغة مسرحية. ولا شكّ أن الحبكة المسرحية لم تنحرف عن موضوع القِصّة الشّعبية ، إلا أن مارلو استطاع أن يُضَمِّن مسرحيته عُنصراً جديداً ، هو عُنصرُ المأساة النّاجمة عن صِراع النّفس مع طموحها ، وعن المصير المهلك المتناقض بين ما تصبو إليه أحلام فاوست وآماله ، وحقيقةِ الأمر المُرّة الطّاغية في ظروف الحياة الدُّنيا . ولا بدَّ أن مارلو لم يكره بطل مسرحيته ، مثلما كان مؤلفو « القصص الشعبي » يكرهون « لا بطل » قصتهم ؛ فالمأساة عند مارلو هي مأساة فَشَل الإنسان في تطلعاته نحو المعرفة ونحو إدراك الحقيقة وراء غموض الحياة ، وليست مأساة مجرد الجزاء الواقع على نفس ثارت ضدَّ خالِقها وارتكبت إثماً لا يغتفر .

إن البُعد الإنساني للبطل المهزوم هو البُعد الذي أحبَّ مارلو أن يُبْرِزَه في مسرحيته ، وهذا البُعد هو الذي كان يتّفق مع روح عصر النّهضة الأوربية ، التي كانت بمثابة مُساءَلَة لكل المُسَلّمات الموروثة ، ولتلك العقلية القديمة التي كانت تصوّر حياة الإنسان على أنها تَخبُّط في ظُلُمات الطّاعة لمصير غير مفهوم .

والواقع أن تطوُّر شخصية فاوست في تاريخ الخيال الأوربي لم يأخذ حظّه من الحرية والانطلاق ، إلا مع الحركة الرّومانسية في ألمانيا بصفة خاصّة ، فكانت التّطلُّعات الفاوستية ذات صدًى واضح في نفوس الشُّعراء والمفكّرين الرومانسيين، الذين كانوا منجرفين في تيار من الرفض لكل نَواميس الماضي ، والذين كانوا مؤمنين بأن عصر التنوير الذي سبق جيلهم هو السّبيل الصّحيح نحو انتفاضة الثّورة الفَرَنسية ، وإطلاق النفس البشرية من أغلال الطّاعة العمياء، وقَبول الأوضاع على ما هي عليه من غير تساؤل ولا تشكُّك . فإن تيّار الرّومانسية مع إطلاقه للتّعبير الحُرّ عن العواطف والمشاعر ، كان يعطي أيضاً – إلى جانب ذلك – أهمية كبرى للأمل في اكتشافات العلوم الطّبيعية ، وفي انتصار التّفكير العقلاني . وفي الرّومانسية الألمانية بصفة خاصّة هذا المزيجُ

الغريب من التّطرّف في الشّكّ والتّعقّل والتّعصّب للإيمان ببطولة الذات الفردية والروح الجماعية والحنين إلى المجهول في آن واحد .

أما العملاق الذي ظهر شامخاً يعلو بعبقريته الرومانسية والكلاسيكية معاً فهو غوته صاحب مسرحية « فاوست » بجزءَيْها ؛ ظهر أولهما سنة ١٨٠٨ ، وثانيهما على مراحل بين سنتي ١٨٢٧ و ١٨٣٢ . ويجدر بنا أن نشير هنا إلى التّرجمة العربية الرائعة التي قام بها المرحوم الأستاذ الدكتور عوض محمد عوض للجزء الأول .

وفي هذه المسرحية توجد العناصر الأساسية نفسُها التي كانت قد تَبَلْوَرَتْ في « القصص الشعبي » ، إلا أن الجديد والمهمّ في نصّ غوته هو الرؤية البطولية لشخصية فاوست ، أي اعتبارُهُ رمزاً للإنسان في صِراعه نحو المعرفة ورقي الإنسان .

يَضيق فاوست ذَرْعاً بحدود الحياة ، ويتشكّك في وجود الشيطان ، إلا أنه يُرَوِّج لفكرة توقيع الاتفاق معه بعد تردُّد ، إيماناً منه بأن أية وثبة في الظّلام نحو احتمالات المعرفة خيرٌ من البقاء في الظّلام خوفاً واستسلاماً .

والجديد أيضاً هنا هو ظهور شخصية « مارغريت » التي يحبّها فاوست حبّاً عميقاً ، ولا سلطان للشّيطان عليها . إن مارغريت هذه هي بمثابة شُعاع الأمل والطّهارة في حياة فاوست ، ولكن الشّيطان يدفع فاوست إلى أن يهتك عِرضَ مارغريت التي تصبح بعد ذلك أمّاً لولده . ولكنّ ظلام المأساة ينقضّ على الأم التّعيسة فَتُجَنّ وتَقْتُل وليدها ! ويحكم عليها بالإعدام . وكم يحاول فاوست أن ينقذها عن طريق سحره الشّيطاني ، ولكنها ترفض واهبةً نفسها قرباناً للحبّ وللإثم معاً . وتنتهي المسرحية بيأس فاوست وحزنه ، بالرغم من أنه يسمع صوتاً من السّماء يهمس له أن مارغريت قد نالت الغفران الإلهي .

أمّا الجزء الثاني فيتميز بالمزيد من المُحاورات الفلسفية مع الإمبراطور ، رمز السّلطان الدّنيوي من ناحية ، ومع الشّخصيات الخُرافية الرّمزية من ناحية

أخرى . يستمرُّ فاوست ساحرًا مؤثّرًا في الأحداث ، ومثيرًا لإعجاب الإنس والجن ، ولكنه يحلم بالمدينة الفاضِلة التي تتطلّع إليها الإنسانية ، ويَعْقد حديثًا طويلاً في هذه الأمور مع جِنّيٍّ قَزم يُدْعى الإنسان المُصغَّر homunculus ، ثم يقع في غرام شبح يستحضرُه ، هو شبح هيلانه الطروادية ، ويضاجعها فتضع ولدًا جميلاً عجيبًا لا يعرف المستحيل ، ويرمز للإنسان الكامل المثالي ؛ كاشف الحياة وحدودها ، ولكنه يختفي فجأة مع أمه عائدًا إلى العالم السُّفليّ .

وفي ختام المسرحية يجد فاوست خلاصًا في الموت ، بعد تأمُّله في السُّبُل المؤدية إلى إقامة العدالة والرَّخاء ، وتأسيس مدينة فاضلة تصبو إليها تَطلُّعات البشر . ويجد الغفران الإلهي في آخر المَطاف ، مدركًا الجنة ، حيث تشفع له روح مارغريت . وهناك ينصت إلى جَوْقة من المنشدين يمجدون روح الأنثى الخالدة ، التي ترفع الإنسان دائمًا إلى الأعالي .

هذا هو الأثر الأدبي الذي تَغَلّب على غيره من النُّصوص الفاوستية ، وصار نموذجًا لأغلب التّأويلات والمُعالجات الجديدة التي ظهرت في أوربا حتى يومنا هذا .

ويجدر بنا بعد ذلك أن نلقي نظرة على الدّلالات المختلفة ، التي خَلّفتها مسرحية غوته في التاريخ الفكري والأدبي للأوربيين منذ القرن التّاسع عشر .

دلالة الأسطورة :

حَرِيٌّ بنا أوّلاً أن نحدّد ما نعنيه بكلمة « أسطورة » ، التي كُتب لها أن تتنافَس عند فقهاء الفلسفة العرب الحديثين مع كلمة « خرافة » ترجمةً لكلمة mythos اليونانية الأصل ، والمنتشرة في كل لغات أوربا . وإني آثَرْتُ أن أستعمل « الأسطورة » لا إيمانًا بدقتها ، وإنما لأنها بعيدة عن المعاني المُسْتَهْجَنة التي تَتضمّنها كلمة « خرافة » .

والمقصود بالأسطورة هنا قصة لها قيمة المُثل بالنّسبة لجماعة من البشر ؛ أي قصةٌ تُتَرْجِم في أحداثها معنى وجه من وجوه الوجود . وذلك إمّا بالتّبرير

لوضع من الأوضاع (كصورة الموت مثلاً) أو سِمَة من سمات الحياة البشرية (كَفُرَص المصير أو تقلُّبات الحياة الوجدانية) ، وإمّا بالتّقديم الواضح لما يجب أن يكون من نظم أو أفعال فردية أو حركات جماعية ، وذلك من خلال شخصية تاريخية أو خرافية ، صارت مثلاً يُحْتَذَى ، أو نَذيراً يُجْتَنب .

وقد راقني تعريف للأسطورة أتى به فقهاء الجمعية الفلسفية الفرنسية في معجمهم ، وهو تعريف يتميَّز بما قَلَّ ودَلَّ : « هي صورة لمستقبل خيالي (قلّما يمكن تحقيقه) تُعَبِّر عن مشاعر جماعةٍ ما ، وتخدم وظيفة الدّفع نحو اتخاذ موقف أو الإتيان بفعل ما .» هذا تعريف يصوِّر الأسطورة بوصفها مخطَّطاً للمستقبل (مثل الأوتوبيات المختلفة وبعض الملاحم القومية) ولكنها قد تكون أيضاً – وهذا هو الغالب – تفسيراً لأحداث مضت ، أو للُغْزِ نواميس الطّبيعة والحياة .

ومع ذلك ، فإن الأسطورة قد تلعب دوراً ثالثاً ، هو كشف السّتار عن أعماق النّفس وتطلّعاتها ، وهذه هي الدّلالة الواضحة لتلك الأساطير الأوربية الأصيلة ، سواء أ كانت شعبية شفوية أم أدبية مدوّنة ، مثل قصة دون خوان ، أو دون كيخوته أو تريستان ، أو هملت ، أو فاوست . ونلاحظ أن كلَّ هذه الأساطير تدور أحداثها حول شخصيةٍ تتصارع في نفسها مشاعِر متناقِضة ، ترفعها إلى قمة البُطولة حيناً ، وتنزل بها إلى أعماق العبث حيناً آخر .

أمّا أسطورة فاوست فقد شَغَلَتْ بالَ الكُتّاب والمُفَكِّرين الأوربيِّين لعدَّة أسباب ؛ منها قابليتُها للتّأويل بطرق مختلفة حسب ميول المُؤَوِّل أو روح العصر. فهل هي قصة ثورة ضد النِّظام العامّ والشّرعية القدسية التي تتطلّب طاعة الإنسان طاعة مطلقة ، مثلما كان مفروضاً على آدم قبل عصيانه ، أم هي دِراسة متأملة في العَلاقة بين المعرفة وحدودها ، حيث يأتي الالتجاء إلى السِّحر، أو إلى التّعاقد مع الشّيطان رمزاً لطموح الإنسان الجارِف وتَوْقه إلى السُّلطان ؟ هل هي قِصّة تمزُّق النّفس بين قَبول نظام الكون والمغامرة الكبرى في عالَم

المجهول ، أم هي ارتماء الإنسان في أحضان الظّلام بحثًا عن تنويرٍ ما ؟ هل هي قِصَّة العلاقة المتوتّرة بين النّظرية والتّطبيق ، والتي لخّصها جوردانو برونو Giordano Bruno (١٥٤٨–١٦٠٠) مفكّر عصر النّهضة في إيطاليا في تعريفه للسّاحر : « إن السّاحر هو حكيمٌ ذو قدرة على تطبيق حِكمته » ؟ وإذا عُدنا إلى قوالب القَصَص الشّعبي المألوفة أ يمكن تفسير قصة فاوست في ضوء حكايات « ألف ليلة وليلة » ، وخاصة تلك التي تُبرز عَلاقة التّبَعِيّة بين الجن والإنس ، كما هي الحال في حكاية علاء الدين ؟

كل هذه تساؤلات وصيَغٌ فكرية وقصصية شغلَت بال الأدباء بصفة واضحة بعد ظهور مسرحية غوته بجزءَيْها ؛ ذلك لأن هذه المسرحية كانت بمثابة انطلاق خارج قوالب القصة القديمة . فالأسطورة في شكلها الأصلي كانت قصةً أخلاقيةً ذات مغزًى دينيّ ، تُبرز العَقْدَ الحَرام بين الإنسان والشّيطان ، والعِقابَ الذي ينتج عن العصيان . أما مسرحية غوته فقد ذهبت إلى أبعد من ذلك ، مُبْرِزةً عنصرَ التّحدي في هذا التّعاقُد ؛ فالمتع والشّعوذة المبهرة ، والشّعور بالسُّلطة التي يقدّمها له التّعاقُد الشّيطانيّ ، ما هي إلا محاولة لإعطاء معنًى للحياة التي يعيشها فاوست ، فإذا وجد بعد ذلك أن ما يقدّمه له الشّيطان لا يروي ظمأه النّفسيّ ، قَبِلَ أن يَهْلك وأن يذهب إلى جهنم أسيرًا لعقده المُبْرَم مع الشّيطان . والعِفْريت الذي يخدمه ويبرم معه العقد ما هو – إذًا – إلا الجانب السّلبي في قصة المصير الإنساني ، أو وسيلة من الوسائل التي تبرهن على عبث الحياة .

أما فاوست فهو البطل أو « اللابطل » الذي يُجَرِّب كل شيء ، حتى تحرّي العبث ، في سبيل الانطلاق نحو إدراكٍ أعمق لحقيقة ذاته وحقيقة الحياة . ولا شكّ أن هذه المخاطرة التي يقبلها بمحض إرادته ما هي إلا اختيار واضح لموقف الاغتراب المطلق في سبيل المعرفة ؛ فهو منبوذ بحكم تعاقده ، ولكن حياة المنفى هذه قد تفتح باب المعرفة ، وخاصة معرفةَ الذات .

وبالفعل ، فإن الخلاص الذي يحصل عليه في آخر الجزء الثاني ، إنما هو عودة من المُغامَرة النَّفسية الكبرى بشيء جديد في جَعْبَته ، ألا وهو إدراك الذّات وقَبول الموت ، بعد التَّوَحُّد الرَّهيب الذي يدعه متأمِّلاً في نفسه وفيمن حوله بُغْيَةَ تعميق الفهم . وهذا التَّعميق للفهم هو ذلك الذي قد ربحه من الاغتراب، ومن التَّعاقُد الشَّيطانيّ ، ومن حياة الزَّيف الذي منحه إياه شيطانُه إلى حين .

إن الموضوعات الدّالّة المختلِفة التي أنتجتها مسرحية فاوست في أذهان الأوربيِّين ، هي تلك التي ورثها أدباءُ العصور اللاحقة على عصر غوته . ويمكن القول إن الصّيغة الموسيقيّة أو الأوبراليّة لأسطورة « الفاوست الغوتي » ، هي التي أكسبتها جمهوراً واسعاً في كل أنحاء العالم ، فالكثير لم يقرأ مسرحية غوته ولم يشهدها ، وإنما كانت أوبرا « فاوست » لغونو Gounod ، والتي ظهرت سنة ١٨٥٩ هي – بلاشكٍّ – الأثر الفني (المُسْتَوْحَى من الجزء الأول لفاوست غوته) الذي لقي رواجاً فنِّيا وفكريًا عند الجمهور الأوربيّ .

وإذا سُمح لنا أن نترك جانباً أكثرَ من ٥٠٠ معالجة فنية أو أدبية لموضوع فاوست غمرت أوربا بعد مسرحية غوته ، وثلاثين معالجة سينمائية لها من أول فيلم صامت في هذا الموضوع سنة ١٨٩٦ ، وجدنا أن هذه الأسطورة الدّالّة لقيت صدًى واضحاً في علم النَّفس وفلسفة التّاريخ والفكر السِّياسي في القرن العشرين .

فقد اعتبر كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung ، عالِم النّفس السّويسريّ في قرننا هذا ، فاوست نموذجاً للإنسان المنبسط الشّخصية ، والذي يواجه تحديات العالم الخارجي ، بل يخاطر بحياته في سبيل ذلك حتى يدرك معرفة ما قد يُفَسِّر له معنى الحياة . واعتبر يونغ شخصية فاوست أحدَ العناصر التي يتألف منها اللا وعي الجمعي للإنسان الأوربيّ .

أما المؤرخ الألماني أوزفلد شبِنْغلر Oswald Spengler ، فقد أعطى الأسطورة الفاوستية معنًى جديداً ، في كتابه الشّهير الذي ظهر بعد الحرب العالمية

الأولى مباشرةً ، تحت عنوان « اضمحلال الغرب » Der Untergang des Abendlandes . وكانت فلسفة شبنغلر لتاريخ الغرب تدور حول محور افتراضي واحد ، هو أن التّاريخ ليس تطوُّراً أو تعاقُباً للأحداث في نظام خَطِّيٍّ ، تتلو فيه المُسَبِّبات الأسباب ، وإنما هو تزاحُم للحضارات المختلفة المستقلّة تماماً بعضها عن بعض ، فللحضارة الواحدة دورة حياة لها بداية ونهاية ، مثل النَّبات الذي ينمو تبعاً لقانون نُمُوٍّ كامن فيه ، وخاضع لتلاحُق الأطوار المُتَمَشِّي مع تتابع فصول السَّنة . أما الحضارة الأوربية فكان شِبنْغلر يرى أنها أدركت شتاءها ، وأن القوى الدّافعة الوحيدة التي بقيت في جِسمها الهَرِم ، هي القوى الفاوستية المُتَمَثِّلة في روح ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب ؛ وذلك بدليل إرادتها في النهضة والانطلاق القومي .

وليس غريباً أن يلقى مثلُ هذا التَّفكير صدًى في نفوس النّازيّين فيما بعد . أما الإرادة والقوة الفاوستية – على حد تعبيره – فهي متمثّلة فيما يُخالج نفس الإنسان الأسطوريّ « الفاوستيّ » من حنين إلى المجهول ، وإلى الانطلاق نحو إدراك الحقيقة وراء المجهول . فالإنسان الفاوستيّ هو إنسان فرديّ النَّزْعة ، يعطي للإرادة وحبِّ الاستطلاع وروح المخاطَرة الأَوْلَوِيّة في كل تصرُّفاته . وقد اعتمد شبنغلر في تفسيره هذا على تفرِقةٍ كان نيتشه Nietzsche قد قام بها في كتابه « مولد المأساة Die Geburt der Tragödie » حيث مَيَّز بين عُنصرين : العُنصر العقلاني المتأثِّر بأسطورة أبوللو من ناحية ، والعُنصر الغَريزيّ الإرادي المتأثِّر بأسطورة ديونيسوس من ناحية أخرى . أما العُنصر الفَعّال في رأيه بالنِّسبة للحضارة الأوربية الحديثة فهو العُنصر الفاوستي ، الذي يجمع بين العُنصرين المذكورين ، ويُفسح المجال لكل التَّطلُّعات والاستكشافات والمُغامرات، حتى سَبْرِ أعماق الفضاء .

وقد كُتب لشبنغلر أن يلقى كتابُه رواجاً في أوساط المُفكِّرين المُتعصِّبين للقَوميّات النّاشئة ، وخاصةً تلك التي أفرزتها الحربُ العالمية الأولى . وقد وضع

الغُلوُّ في الافتراضات المبهمة ، والتعميمات غير المستندة إلى أسس من الواقع حدًّا لهذا الرّواج ، وذلك خاصةً بعد ظهور مدارس التاريخ الحديثة المتأثِّرة بالتفسيرات الاقتصادية والاجتماعية لتطوُّر أحداث البشر عبر العصور .

ولم يقتصر التّأويل والتّحوير لشخصية فاوست على ما جاء في كتب علم النفس والفلسفة فحسب ، وإنما امتدّا إلى غير ذلك من ميادين المعرفة واتجاهات الفكر . فقد استولى عليها المفكِّر الدِّيني المُتصوِّف رودلف شتاينر Rudolf Steiner ، في النّمسا إبّان الحرب العالمية الأولى ، واعتبرها رمزاً دالًّا على قدرة الإمكانات الروحية الكامنة في النفس البشرية ، وعلى النُّزوع التّلقائي نحو المعرفة الكاملة التي لا تَكُون إلا معرفةً روحية .

وعلى النّقيض من ذلك ، فإن المفكِّر الماركسي لونا تشارسكي (أول وزير للثقافة السّوفيتية بعد ثورة سنة ١٩١٧) جاء بتأويل ماركسي لأسطورة فاوست، فكتب مسرحية سياسية عنوانها « فاوست والمدينة » أكَّد فيها عبقرية فاوست العَلمانية العلمية ، وقدرتها على إصلاح المجتمع بالتحالف الصّريح بينه وبين جماهير الشّعب . فالفاوست المذكور هنا هو فاوست الجزء الثاني من مسرحية غوته ، وهو رئيس دولة يِحُكم السّحر ، يريد خيراً وتقدُّماً لشعبه ، ولا يستطيع أن يحقِّقَهما إلا عندما يتحوَّل إلى زعيم ، يستمدُّ قوته وحكمته وفهمه للأمور من تحالُفه مع جماهير الشّعب ، مصدر السُّلُطات وموضوع الحُكْم .

وقد لا يتّسع المجال لإعطاء أمثلة أخرى للمُعالجات المختلِفة لأسطورة فاوست ، إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل اثنتين : تلك التي جاءت في رواية نثرية طويلة للكاتب الألماني توماس مان ، الذي كان مُناهِضاً للنّازيّة ، وصدرت عام ١٩٤٧ بعنوان « Doktor Faustus » ، وتلك التي جاءت في مسرحية لم تكتمل للكاتب الفرنسي الراحل بول ڤاليري ، والتي نشرت عام ١٩٤٦ بعد وفاته بعنوان « Mon Faust » . أذكر هاتين المُعالَجَتين على سبيل المثال لحيوية الأسطورة طوال القرن العشرين ، والمهمُّ في ذلك أن الأسطورة التي نبعت من

ألمانيا في القرن السّادِس عشر كُتب لها حياةٌ طويلة ، مثلما حدث في حالة الأساطير الدّالّة الموروثة عن العالَم القديم . والسَّبب في ذلك هو أن أساليب الحياة العصرية لا زالت تبحث عن صيغة للبقاء الأمثل ، في بيئة نفسية طغى عليها اليأس والخوف ، والبحث عن الذّات والتَّطلُّع إلى مستقبل مُبْهَم المعالم . من السَّأم والقَحط تنطلق النَّفس الطموح ، تنطلق إلى أين ؟ من يدري ؟ والمهمُّ أن تُجنِّد كل عبقريات العصر لتجد المعرفة ، وخاصة معرفةَ الذات ، مثلما فعل فاوست ، حتى وهو على مَشارف الهلاك .

٢ - « دون خوان »

الأسطورة

إذا كانت أسطورة « فاوست » تُجسِّد انطلاقَ حُبِّ الاستطلاع عبر حدود المُباح في الحياة الدُّنيا ، فإن أسطورة « دون خوان » تعالج تَحَدِّياً من نوع مُماثِل وإن لم يكن مُطابِقاً له ؛ فالتَّحدي هنا هو تحدي الإنسان الذي يحاول أن يُشبع شَهواته ورغباته الحِسِّيَّة ، في مواجهة مُتطلَّبات الطّاعَة لشريعة قُدسيَّة ، بل في مواجهة الموت بعينه .

إن أصالة أسطورة « دون خوان » في الآداب الأوربية تأتي من كونها غير منبثقة من تراث شعبيّ قديم ، بل إنها وليدة خيالٍ مُبْدِع واحدٍ له تاريخ معين وصيغة معينة ؛ فهي موضوع مسرحية كتبها راهب إسبانيّ كان يدعى غبزييل تيليث Gabriel Téllez في سنة ١٦٣٠ ، تحت عنوان « مخادع إشبيليا El Burlador de Sevilla » . وقد اشتهر هذا الرّاهب باسم مستعار هو « تيرسو دي مولينا Tirso de Molina » ، ويعتبر مع لوبي دي ڤيغا Lope de Vega وكالدِرون Calderon عمالقةَ المسرح الإسباني الثلاثة . وخُلاصة الحبكة التي تدور حولها المسرحية تجري على النَّحو التالي :

في ليلة من اللّيالي جاء دون خوان تينوريو ، وهو من أشراف إسبانيا ، إلى قصر الدّوقة إيزابلا في مدينة نابولي ، مُتَقَمِّصاً شخصيةَ عشيقها ، وحاول

هتك عرضها ؛ ولكنّ خُدْعَته كُشفت ، فاضطُرَّ إلى أن يتخذ سبيل الهروب في أشدِّ المواقف حرجاً ، وأبحر في سفينة متجهة نحو إسبانيا ، ولكن الأقدار شاءت أن تَعْطَبَ السّفينة قرب شواطئ ترغونه ، فألقته الأمواج على السّاحل حيث آوته بنت صيّاد ، ورَدَّ معروفها بأن أغواها واعداً إياها أن يتزوّجها ، ثم هجرها دون زواج وذهب إلى إشبيليا .

وفي إشبيليا عثر بعد قليل على خطاب أرسلته السيدة آنّا دي أولوا Anna de Ulloa إلى خطيبها المركيس دي لا موتا ، فتقمّص دون خوان شخصية المركيس ، ودخل حجرتها ليلاً محاولاً أن يُجْبِرها على أن تخضع لشهوته العارمة ، ولكن سَرْعان ما ارتفع صراخها فزعاً ، فدخل والدها القائد دون جونزالو عليهما ، وحاول أن يقبض على الجاني ، ولكن دون خوان استطاع أن يقضي عليه بسيفه ، ولاذ بالفرار قبل أن يتعرّف عليه أحد ، غير أن المركيس هو الذي شُبِّه للحاكم أنه القاتل ؛ فاعتُقل رهن المحاكمة .

وشاءت الظروف بعد ذلك أن يحضر دون خوان حفلة زفاف ريفية في إحدى القرى ، بالقرب من إشبيليا ، وسرعان ما حاول أن يغري « أمِنْتا » العروس ، باهراً إياها بثرائه ؛ فخضعت لإغوائه ، واستطاع أن يشبع شبقه معها ثم هجرها بدورها . ولكن القِصاص كان في انتظاره بكنيسة إشبيليا ، حيث شهد تمثالاً للقائد الذي كان قد قتله ، شامخاً من فوق مقبرته ، ولم يخجل دون خوان من أن يسخر من التّمثال ، وأن يوجّه له السّبَّ والازدراء داعياً إياه إلى وليمة عشاء ، في تهكّم وعدم مبالاة . وكم دَهِشَ دون خوان عندما طأطأ التّمثالُ رأسَه قابلاً الدّعوة ، فمدَّ التّمثالُ يده إلى دون خوان الذي أمسك بها تأكيداً للعهد ، ولكن سرعان ما هَشَّمَت القبضة الحجريّة يد الإنسان ، الذي شعر عندئذ بأن نار جهنم كانت تدبُّ في عروقه ، وصاح مستنجداً ، وتوسّل إلى التّمثال أن يمنحه فرصة للتّوبة ، ولكن التّمثال لم يستجب له ، وانشقّت الأرض تحت قدميه ، وسقط الخاطئ التّعِس إلى أعماق جهنم .

هذه هي الأسطورة كما بَدَتْ في صيغتها الأدبية المسرحية ؛ شرِّير مُخادِع هاتِك أعراض النِّساء ، وقاتِل مغتال يلقى عقاباً في النِّهاية من قوةٍ غَيْبِيَّة ، لم يكن يحسب لها حِساباً . هذه قصة أخلاقيَّة يُعاقَب فيها من لا يحترم نواميس الدِّين ولا عُرف الدُّنيا .

ويُلاحظ أن الحبكة المذكورة هي أساس البِناء الثُّلاثي للأسطورة ، حيث تتكرَّر طوال تطوراتها وتحوُّلاتها المختلفة عناصر ثلاثة ، هي : البطل أو اللابطل الشَّبِق ، والموت (في شكل التِّمثال المُنْتَقِم) ، والنِّساء العاشِقات التي تربط إحداهن (بوصفها بنت القتيل) بين الموت والحياة ممثلةً في دون خوان . واستمرَّت هذه البِنية الثُّلاثيَّة للأسطورة تتكرَّر في المعالجات المختلفة ، التي طرأت عليها في المسرحيات الخفيفة الإيمائية ، والتي كانت منتشرة في إيطاليا عامة وفي البندقية خاصة ، باسم « الكوميديا ديلارتي » أو الملهاة المرتجَلة ، ومعنى ذلك أن الجوهر الأخلاقي بقي مُحْتَفَظاً به على وجه منطقي بسيط .

أما المُعالَجة الجديدة التي أدخلت عناصر جديدة أكثر تعقيداً في الحَبكة ، فقد ظهرت في فرنسا وليدةَ عبقرية موليير Molière سنة ١٦٦٥ ، تحت عنوان « دون جوان أو الوليمة الحجرية » . في هذه المسرحية اتَّجه موليير نحو تعميق شخصية اللابطل ، بحيث يظهر بمظهر المخادِع الذي لا يُفلت من تأنيب الضَّمير ، والرَّجل الذي ينتمي إلى طبقة من عِلْيَة القوم ، وهو يَعي تماماً حقيقة الأخلاق التي تتَّصف بها هذه الطبقة ، من كبرياء وشجاعة وكرم وعِزَّة نفس . كما أنه يَتَأَرْجَح بين الرغبة في إشباع الشَّبَق ، الذي يملأ كل وجدانه، والمعرفة بأنه لن يستطيع إشباعه تماماً على الوجه الذي يصبو إليه . ثم إن موليير قد ابتكر خادماً له ، وهو شخص يتميَّز بكل الصِّفات المُغايِرَة لتلك التي يتميَّز بها دون جوان ؛ فهو رِعْديد فَزِعٌ من كل احتمالات الثَّأر الآتي من غير شكٍّ ، كما أنه على جانب كبير من الحساسية الأخلاقية ، يقوم من حيث لا يدري بدور الضَّمير المؤنِّب لسيده ، والنَّاصح الذي لا يُؤْخَذ بنصيحته ، فهو بمثابة

تعميق لشخصية « ليبورلو » الذي كان خادم دون جوان في مسرحية تيرسو دي مولينا .

والجديد أيضاً في مسرحية موليير أنه لم يُبْقِ شخصية « أنّا » بنت القائد ، بل أعطى دون جوان زوجةً شرعيّةً هي « إلڤيرا » ، التي كان قد اختطفها من دير راهبات قبل التزوّج بها . ومع ذلك فسرعان ما تغلّبت فطرته الشّهوانية على التزاماته الزوجية ؛ فهجرها في آخر الأمر في سبيل سلسلة من المغامرات الغرامية المتّصفة بالرّياء والمخادعة والخيانة من جانبه . واستطاع كذلك أن يُفلت من ثأر شقيق زوجته بالخُدْعة والمُداهنة ، إلا أنه وجد نفسه ذاتَ يوم بمحض المصادفة أمام مقبرة شخص كان قد قتله في مبارزة ، وهو القائد (الذي نقله موليير من مسرحية تيرسو دي مولينا إلى مسرحيته مستقلاً عن شخصية بنته السيدة أنّا) .

وفي كبرياء وازدراء أمر دون جوان خادمه « اسغاناريل » أن يدعو القائد إلى وليمة عَشاء في بيته ، وبعد تردُّد وخوف شديدين وجّه الخادم دعوة سيده إلى تِمثال القائد فوق مقبرته ، وكم فزع دون جوان وخادِمُهُ لـمّا رأيا التّمثال ينحني مجيباً الدّعوةَ ! وجاء التّمثال كما وعد لتناول العَشاء ، ثم وجّه بدوره الدّعوة إلى دون جوان الذي قَبِلَها رغم شعوره بالخَطر . والواقع أن الغُرور والكبرياء تغلّبا على الشّعور بالذّنب والخوف ، فذهب دون جوان إلى وليمة تِمثال القائد ، وعندما صافحه شعر دون جوان بأن قبضة التّمثال كادَت تقضي عليه ، فصاح خوفاً واستنجاداً ، ولكن القدر كان له بالمرصاد فانشقّت الأرض تحت قدميه وابتلعته فسقط في أعماق الجحيم .

أما الإشعاع العالَمي لأسطورة « دون جوان Don Giovanni » فقد بدأ بالمعالجة الأوبرالية لها على يد موتزارت Mozart ، في أوبرا « دون جوڤاني » ، التي كان قد كتب نَصّها بالإيطالية لورنزو دا بونتي . وقد عرضت هذه الأوبرا لأول مرة في مدينة براغ سنة ١٧٨٧ ، والمهمُّ هنا أن الأوبرا تَجَنَّبَت التّعميق

السّيكولوجي لشخصية دون جوان ، على نحو ما كان موليير قد فعل ، وعادت مباشَرَةً إلى الحبكة التي كان قد وضعها تيرسو دي مولينا ؛ فهناك عودة لشخصية « دونا آنّا » والخادم ليبورلو . كما أننا نلاحظ العودة إلى المُعالَجة الأخلاقية ، حيث نجد عرضاً لتحدّي « دون جوڤاني » أمام مقدّسات الأسرة والعفة ، وكبريائه التي أدت إلى القِصاص على يد تِمثال القائد – أداة العدالة الإلهية . ولا شكّ أن عالمية المُعالجة الموسيقية الأوبرالية ، وجمال الألحان الفائق ، قد كتبا للأسطورة حياة ممتدّة عبر حدود اللغة ، والذّوق القومي ، والقِيَم الأخلاقية .

ومن العسير تحديد معالم انتشار أسطورة دون خوان بعد أوبرا موتزارت ؛ فقد استطاع بعض الدّارسين للأدب المقارَن المحدَثين ، أن يحصروا ما يقرب من أربعمئة معالجة مختلفة في آداب أوربا لأسطورة دون خوان ، ومع ذلك فلا بدّ أن نُنوِّهَ إلى أن هذه المُعالَجات لم تكن كلُّها مسرحية ؛ إذ استطاع الكاتب الألماني إرنست هوفمان أن يُدْخل الأسطورة في رواية نثرية قصيرة تحت عنوان « دون جوان » سنة ١٨١٣ ، وفيها يَسْمع نزيلٌ في فندق ألحانَ أوبرا موتزارت تتسلّلُ إلى أذنيه من دار مجاورة . وسرعان ما اكتشف أن هذه الدار هي دار أوبرا تقدِّم فيها أوبرا « دون جوڤاني » ؛ وعندئذ أدرك من حيث لا يدري أن « دونا آنّا » فريسة العاشق الضاري تقف بجواره ، بينما هي واقفة على خشبة المسرح تؤدي دورها ! فيجلس إلى مكتبه ويكتب خطاباً مطوّلاً لأحد أصدقائه شارحاً له دلالة « أوبرا دون جوڤاني » كما تبدو له ، وكأنه يكتب بإلهام من دونا آنّا . وفي ساعة متأخرة من الليل يحسّ بتوتر غريب ، ويكتشف في اليوم التالي أن المغنية التي كانت تغني دور دونا آنّا قد ماتت فجأة في الساعة نفسها . وكانت هذه الرواية القصيرة الغريبة بمثابة أول انطلاق أدبي في أوربا ، للتأمل في معاني الأسطورة ، وللمعالجات المختلفة التي طرأت عليها .

ومن هذه المُعالَجات تلك القصيدةُ الشّهيرة للورد بايرون ، التي كانت

بمثابة ملحمةٍ ساحِرة (وغير مكتملة) لروح المغامرة الرومانسية ، التي تجسَّدت في شخصية دون جوان ، الذي أبحر في شبابه نحو شواطئ اليونان فتحطمت السفينة التي كانت تُقِلُّه وأُلْقِيَ به على السّاحل ، حيث أحبته فتاة جميلة بنت أحد القراصنة ؛ فغضب أبوها وأسَرَ دون جوان ، وأخذه إلى أسواق الرّقيق في الآستانة حيث باعه لأميرة من بيت السُّلطان ، فأحبته . ثم أثار غيرتها فحاولت قتله ، فهرب إلى صفوف الجيش الروسي ، فرأته الإمبراطورة إكاترينا فشغفها حبًّا ؛ فعهدت إليه برسالة سياسية سافر بها إلى بريطانيا ، حيث أطلق زمام خياله السّاحر ليصف الأحوال الاجتماعية في تلك البلاد . ثم مات لورد بايرون قبل أن يختم قصيدته الطويلة . وهنا يُلاحظ أن البطل أو اللا بطل لا يهتك عِرضاً ولا يُغري فريسة حبٍّ ، بل يصبح دائماً هو هدف عِشق النِّساء .

هذا القلب للأوضاع بالنسبة لطرفي المطاردة بين الجنسين ، هو الذي أكّده جورج برنارد شو George Bernard Shaw ، في مسرحيته الشهيرة « الإنسان والإنسان الأعلى Man and Superman » سنة ١٩٠٥ ، التي تضمَّنت مشهداً شبهَ مشتعل في الفصل الثّالث تحت عنوان « دون جوان في الجحيم » ، وقدّم شو هذا المشهد في شكل حلم لبطل المسرحية « جون تانر » ، متقمّصاً شخصيةَ دون جوان . ويُدير حواراً ذكيّا ساحراً مع الفتاة « آن » التي هو أحد وَصِيّيها ، ومع « رامزون » (وصيّها الآخر) الذي يظهر في شكل تِمثال القائد . والحديث كله يدور حول طبيعة التّقدُّم ، وقُوَى التّطور ، وما كان يسميه شو « قوة الحياة » . أما الشّيطان الذي يُدير المناقشة فهو من أنصار القول بأن الإنسان ضارٍّ هَدّام بالفطرة ؛ إلا أن دون جوان (أو تانر نفسه ، لسان حال برنارد شو) يدافع عن قدرة الفكر والعقلانية على إصلاح المجتمع والبشر ، كما يدافع عن فكرة كون الفيلسوف بمثابة مرشدٍ للطّبيعة . هذا ويختم شو مسرحيته بأن تدرك « آن » هدفها بعد ذلك ، وهو الزواج من تانر بالرغم من مقاومته ، على أساس أنها هي التي تمثل « قوة الحياة » أو الطّرف المُطارِد الحَقّ في الموقف « الدون جواني » بين الفريسة والمطارِد .

ويبدو واضحًا من هذه الخُلاصة السَّريعة لمعالجة شو أنها لم تكن تطويراً ولا استمراراً لأسطورة « دون جوان » ، بل إنها مجرد صيغة شكلية ليعبِّر بها الأديب الفيلسوف عن أفكاره . أما التَّقليد الحقُّ لتطوير الأسطورة فكان منبثقاً في الواقع من المُعالجات المختلفة ، التي توالت في الآداب الأوربية طَوال القرن التاسع عشر ، وكلُّها مُعالجات تهتمُّ ، أوّلاً وقبل كل شيء ، بتحليل شخصية دون جوان نفسه ، وبتأويل دوافعه في ضوء الرومانسية السّائدة في ذلك القرن . فكأن الاهتمام انتقل حينئذ من الموقف أو الحبكة أو العَلاقة بين دون خوان والنساء والموت ، إلى رحلة كشفٍ في أعماق نفس البطل ، الذي يتأرجح بين الخضوع لقضاءٍ صارم والثورة اليائسة ، أو التَّحوُّل من عزلة الكبرياء إلى سُلوان المحبّة والغُفران .

بعض دلالات الأسطورة

هناك أمران لا بدَّ من تذكُّرهما عندما نُمعِنُ النَّظر في أسطورة « دون خوان » ، أولهما أن الأسطورة بشكلها المعروف وليدة المسرح ، وثانيهما أن العناصر التي تبقى وتتكرَّر في كل التأويلات والمعالجات المختلفة للأسطورة هي ثلاثة ؛ دون خوان نفسه المخادع الشّيِق ، والنِّساء المخدوعات ، والموت المُنتَقِم .

أما كون الأسطورة وليدةَ المسرح ، فهذا ما ألبسها شكلاً خاصًّا قد يمكن تشخيصُه على النَّحو التالي ؛ أولاً أن القصة تبدو وكأنها دائماً تحدث في الوقت الحالي ، فأحداثها لا يمكن سَرْدها أو الإشارة إليها على أنها أحداث مضتْ ، فضرورات المسرح تقتضي أن تُمثَّل الحبكة أمام النَّظّارة أثناء وجودهم في دار العرض ؛ الأمرُ الذي أضْفَى على أسطورة دون خوان جَوًّا من العجلة والارتجال في مشاهدها المختلفة ؛ فالمُطاردة الغرامية تُقدَّم لنا أثناء حدوثها بإيقاع عاجل لا مفرَّ منه ، لكون المسرحية ذاتَ بداية ونهاية ، في زمن محدود على خشبة المسرح .

وهذا التَّعجيل لإيقاع الإغواء والمُخادعة يؤدي بدوره إلى تشكيل شخصية دون خوان نفسِهِ تشكيلاً خاصًّا ؛ فهو صيّاد القلوب الذي يعتمد على حِيَلِهِ البلاغية وفطنته الذكية لكي يدرك هدفه في أسرع وقت ممكن . ولا يكاد يدَعُ لنفسه فرصة التَّمتُّع بما استطاع أن يدركه من نصرٍ غرامي ، حتى يأخذَ في الالتفات إلى هدف آخر وإلى مطارَدةٍ جديدة ؛ فهو يملُّ الانتظار وَيضيقُ به صدرُه إذا وجد ما يُعَرْقل تقدُّمه . ونتيجةً لهذا القلق المستمر فإنه يلجأ باستمرار لحيَل اللباقة وحسن التخلص الذكي ، فكأن العقل يأخذ في السَّيطرة على عواطِفه ، لا العقلَ الحكيم الوازن للأمور وما يترتب عليها من عواقب ، وإنما سرعةُ البديهة التي لا تتورَّع عن استخدام الكذب والخداع لإدراك هدفها من إغواءٍ أو هَجْرٍ سريع .

وهذا ما يبدو واضحاً في شخصية دون جوان ، التي رسمها موليير في مسرحيته ، فهو عاشق عقلاني إلى أقصى الحدود ، يَعتبر أن سُنَّةَ الحياة هي صيد الفريسة ثم تركُها والهروبُ بعيداً عنها . ومواقف الصيد هذه عبارة عن مواقفَ أو مسائل محتاجة إلى حلّ ، وكلما صعب الحلّ كان سعيداً بمهارته وحِذْقه في التَّخلص ؛ لذلك لا يبتغي النَّيل لحد ذاته ، ولا التمتُّعَ بما ناله ؛ لأنه يشعر بأن لذة النَّيل تنتهي بتحقُّقها ، وأن الحياة كلها حركة ، وأن أية وقفة في السَّير بمثابة موت للعاطفة وللرغبة في البقاء . ويترتب على ذلك الشعورُ أيضاً بأن لذة الحياة في الكلام (الكلام الذي يتطاير وإن كان يُوْقِعُ في فخ الإغواء) ، وأن الكلام لا وزن له ؛ لأنه مجرد حيلة في سبيل الوصول إلى غرض مؤقَّت ؛ فلا يقيم للكلام وزن الحقيقة ، ويدهش إذا رأى غيره يقيم له وزناً ، فلا مكانَ في عالَمِه الذّهني لما يسمَّى بالضَّمير ؛ لأن العهد ليس عَهْداً في مَنْطِقه ، بل مجرد كلام .

وهذا التَّقدُّم الطَّائش في أدغال من الأباطيل الكلامية لا يعرقله أمرٌ سوى اللقاء الأخير بالموت في شكل تِمثال . فالوعود التي كانت تؤخِّر ساعة الحساب

مع فرائسه ، لا تشفع له مع القضاء المحتوم . فإن الموت هو تِمثالُ قتيل يديه ، وهو إذاً يجمع بين الثأر وساعة الحساب . فهذا اللقاء مع ما لا يمكن الهروب منه هو بمثابة ساعة الحقيقة ، التي كان يَتَجَنَّبها أو يؤجلها طوال مغامراته في الحياة ، وهذه السّاعة هي تلك التي تربط بينه وبين الواقع بعد مسيرة الأوهام . وهكذا ينتهي السّباق بين الواقع (الذي هو استيقاظ الضّمير ولقاءُ الموت في آنٍ واحد) والوهم (الذي هو التّملُّص الكلامي ، وعدم الخضوع لناموس ثابت في تقلُّبات الحياة) .

وإذا كان دون خوان هو المخادِع المُتَعَجِّل ، فكيف نفسر خُنوعَ النّساء المخدوعات في هذه المطاردة الكلامية ؟ « آنّا » بنت القائد القتيل هي الحَلْقة المهمة في سلسلة الأحداث ؛ فهي بمثابة فرصة اللا بطل للعودة إلى اليقين والحقيقة ؛ فإن مطاردة « آنّا » قد تبدو عملاً عَفْوِيًّا في حد ذاتها ، لأن دون-خوان لا يقيم لها وزناً أكثر من غيرها ، إلا أن « آنّا » هي العُنصر الدّافع لعملية كشف الحقيقة أو لقاءِ الموت ، في أغلب المُعالجات المختلفة للأسطورة . فنجد مثلاً في أوبرا موتزارت أنها تحبُّ خطيبها « دون أوتافيو » ، كما تحبُّ أباها القائد القتيل ، فيتضح عُنصر الثّأر لأبيها ، والوسيلة التي تحقّق لها هذا الثّأر وتعد بحياة سعيدة بعد تحقُّقه .

أما الرواية القصيرة التي كتبها هوفمان بالألمانية في أوائل القرن التاسع عشر، فتنعَدِم فيها الوسيلة ؛ لأن قلب « آنّا » هنا مُمَزّق بين حُبّها لأبيها وعِشقها لدون خوان قاتل أبيها . وهناك احتمال آخر في مُطاردة عكسية ، هي مطاردة آنّا لدون خوان وإدراكُها الهدفَ المنشود بالرغم من العراقيل التي تجدها في نفسية البطل ، وأيضاً في جمهور النّساء الفريسات الأخريات . كما ظهرت الحبكة على هذا النّحو عند برنارد شو ، وعند الكاتب الفرنسي مُونْترلان في قرننا هذا .

والعُنصر النّسائي مهمٌّ في كل صيَغ الأسطورة لتحديد نوع القلق الذي

يصيب دون خوان ؛ فالدافع عنده لا ينحصر في حبٍّ عارم للاستطلاع ، كما هي الحال عند فاوست – ذلك الظمآن للمعرفة ، كما لا ينحصر في مجرد المتعة الحسية أو مجرد إدراك ما قد يبدو عسير المنال ، وإنما القلق الدون خواني هو نتيجةٌ لطبيعة رؤيته للدُّنيا كحَلَبَةٍ للسِّباق مع الواقع . وإغواءُ المرأة من غير هدف ومن غير حبٍّ ما هو إلا صورةٌ من صور عدم مِصداقيّة الحقيقة التي يعيش فيها . وقد علّق على ذلك الفيلسوف الدانمركي كيركغارد قائلاً إن العالم الذهني لدون جوان هو شبيهٌ بالمشهد الذي يحتسي فيه البطل كؤوس الشمبانيا ، وهو غير مكترث بالنساء الفريسات ، ولا بمعايير الشّرف التي ورثها عن الطّبقة النّبيلة التي ينتمي إليها ، ولا بأيّ شيء سوى لذة السّاعة . وهو يحسُّ بأن الأفكار والمشاعر ما هي إلا مُمثّلة في فقاقيع الهواء التي تصعد إلى أعلى كأس النبيذ . وإن الأنانية المطلقة التي تميّز دون جوان هي بدورها باب مفتوح على العدم المطلق الذي يميّز مشاعره وأفكاره وطموحه في الحياة ، فكأن الأنانية المطلقة والنّزوع نحو إرضاء الحِسّ يؤديان في النّهاية إلى فِقدان الحِسّ نفسِه وفِقدان الشّعور بالواقع .

ويتمثّل هذا الواقع في تِمثال القائد الذي يقوم بدورين مميزين ؛ فهو تمثال لشخص قتله دون خوان ، ولذلك فهو بمثابة تَذْكِرَة للماضي ؛ أي الماضي الذي تَمَّ قَبْلَ لحظة التمثيل على خشبة المسرح ، كما أنه رمز للثأر الذي سيصيب دون خوان ، والموت الذي ينتظره ، فهو إذاً رمز للماضي وللمستقبل المحتوم في آن واحد ؛ وبذلك يعطي دلالة واضحة لفكرة أن الحقيقة لا تستقيم بمجرد حركة الحاضر ، فهي حَلْقة في سلسلة تمتد من الماضي إلى المستقبل ، وأن سلسلة الأسباب والمُسبِّبات هي التي تجعل من الإنسان إنساناً ذا ضمير حيٍّ ، مسئولاً أمام نفسه وأمام الغير .

والرباط الذي يشدُّ دون خوان إلى وتد الواقع يتمثّل في الوليمة التي يشترك فيها مع الميت مرة أو مرتين ، بحسب المعالجات المختلفة للأسطورة ، فالأكل

في الوليمة جزء لا يتجزأ من واقعية الحياة ، وهو حركة مادية بعيدة عن عالم الكلام والوهم ، الذي تتميز به تحركات دون خوان في المطاردة والهروب والقلق الذي لا ينقطع . وهذا التناول للطّعام الحقيقي مع تمثال الميت هو آخرُ حدثٍ في حياته قبل ابتلاعه في لهب جهنم . وعند هذه البرهة يلتقي الماضي والموت والأكل ، سند الحياة ، بعد أن يكون قد فات الأوان !

والواقع أن الشّخصية التي أثارت التّأمّل والتّأويل حتى عصرنا هذا هي شخصيةُ دون خوان نفسِه ، فقد نتساءل لماذا استطاعت هذه الشخصية ، التي تمثل العجز التامّ عن أية صورة من صور الولاء ، أن تستأثر بالخيال الأوربي ؟ وقد رأى البعض أن هناك مأساة نفسيّة في تحوّل دون خوان إلى زير نِساء ، على اعتبار أنه يبدو منتمياً وغير منتم في آنٍ واحد . فكلّ الرّوايات تذكر له أباً وطبقة من الأشراف ، ولكن الأم غائبةٌ عن كل المعالجات المسرحية والقصصية ؛ فكأن مطاردة النّساء هي عبارة عن البحث عن الأم المفقودة ، وإحلال تلك الفرائس الغراميّة محلّ الأم التي هي قاعدة الثّبات والانتماء في حياة الإنسان .

وهناك تأويل آخر يرى في دون خوان رمزاً لضعف الذّكر لا لقوته ، رمزاً للذّكَر الذي يبحث عن دليل على رجولته في جوّ من التّشكّك ، بل الإلماحُ إلى أن المطاردة التي لا تأتي بلذة الحيازة هي شبهُ اعترافٍ بأن ميول البَطَل غير متجهة نحو الجِنس الآخر .

وثمّة تأويل ثالث يرى أن شبق دون خوان ما هو إلا صورة من صور حبّ الاستطلاع ، الذي ميّز فاوست وبروميثيوس قبله وخطيئة آدم قبلهما . فإن الكاتب المسرحي الألماني كريستيان جرابي [1] قد أتى بهذا التأويل نفسه في مسرحيته « دون جوان وفاوست » التي قدمت سنة ١٨٢٢ . وهنا جعل جرابي بطليه يحبان امرأة واحدة هي « دونا أنّا » ، وكأنهما يبحثان عن المرأة الخالدة التي تكمُل قدرتها على فهم أسرار الكَون .

1. Grabbe, Christian Dietrich : Don Juan und Faust . 1829 .

ويوجد إلى جوار هذه التّأويلات تأويلٌ مختلف تماماً ، يجعل من دون خوان مجرد خاطئ وضحية شبقه ، وراغب في التّوبة والخَلاص اللذين يدركانه في آخر الأمر بشفاعة دونا آنّا ، التي تحبُّه حبّا مخلصاً بالرغم من كل خطاياه ، فيصبح بذلك مجرد ثائر تهدأ ثورته بعد حين ، أو مستهترٍ يدرك معنى الحبّ والتّوبة والاستقرار والعودة إلى الحقّ بعد مدة من التّمرُّد .

هذا والتّأويلات التي ذكرناها (بعضها مسرحي وبعضها روائي أو شعري) لا تفسّر لنا جاذبية الأسطورة ؛ فالقصص الأخلاقية التي تصوّر العودة إلى الحقّ، أو القصص الرومانسية التي تصوّر التّحدي اليائس ، أو القصص الفلسفية التي تصوّر الصّراع بين الوهم والواقع ، كثيرةٌ ومنتشرة في كل آداب العالم ؛ ومع ذلك فإنها لا تكون أسطورة دالة ومعدّة لآلاف التّأويلات ، مثل أسطورة دون خوان . فالواقع أن دون خوان لا يمثّل مجرد بطل أو إنسان ، وإنما يمثّل حالة نفسية أو فكرية ، حالة الفرد الذي يجد نفسه في العالَم ويحاول أن يصنع رباطاً بينه وبين الطّبيعة ، حتى لا يشعر بأنه عدم في إطار من العدم ، فيتحرّك ويمثّل أدواراً (ومنها دور زير النّساء) بحثاً عن دلالة للحياة ، فيقتل من حيث لا يدري ثم يُغري النّساء على غير وعي منه ، ويعيش في حُلم مستمرٌ طارقاً أبواب حلمه ليجد منفذاً إلى العالم الخارجي ، غير أنه لا يجد الباب المنشود إلا عن طريق العقاب الذي هو الموت .

هذه هي المادّة الهُلاميّة التي حاول مئاتٌ من الأدباء أن يشكّلوا منها صوراً قصصية مختلفة ، لأزمة من أزمات النفس أمام لغز الحياة .

الفصل السابع عشر

مفهوم الثقافة

من الشّائق المثير للانتباه أن مفهوم الثّقافة ، كما يجري الآن على ألسنة الناس في أغلب اللغات الحية ، مفهومٌ ذهني أساسُه معانٍ عملية مادّية . فكلمة الثّقافة في اللغة العربية ، مثلاً ، انتقلت دلالتها في حروفها الأصلية « ث ق ف » من فكرة تَشْذيب قناة الرمح وتسويتها إلى فكرة اللّذْع في مذاق الخل ، إلى الملاعبة بالسّلاح ، إلى المعنى المجازي وهو الحِذْقُ والفِطْنَة ، أي حدةُ الذكاء على وجه التشبيه .

أما الثقافة بالمعنى المجرد الحديث ، فقد سجله المعجم الوسيط لمجمع اللغة العربية بالقاهرة على الوجه الآتي : « العلوم والمعارف والفنون التي يُطلب الحذق فيها » ؛ فنستطيع أن ندرك بذلك بُعد المسافة بين « الثقافة » بمعنى اشتداد الحموضة في الخل ، وكشبهٍ مرادف لفكرة الحضارة ؛ فالثقافة والحضارة الآن تجتمعان في دلالتهما حيناً وتفترقان حيناً آخر ، فتختلفان في أن الثقافة تكون غالباً ذات طابع فردي معنوي ، بينما الحضارة ذات طابع اجتماعي مادي. هذا بالنسبة للدلالة العربية التي نستطيع أن نَسبر تطورها في المعاجم القديمة والحديثة .

أما « الحضارة » فكانت تعني – بادئَ ذي بدء – عند العرب ؛ الإقامة في الحضر ، ثم تطور معناها فأصبح يقصد بها مظاهر الرُّقي العلمي والفني والأدبي والاجتماعي في الحضر (أي المدن والقرى والريف كمقابلة للصحراء) . والحضارة بهذا المعنى مُوَلَّدة ، أي أنها قديمة ، ولكنها لا تبلغ في قِدَمها مبلغ الألفاظ والنصوص الأولى للغة العربية .

ويبدو من كل هذا أن الثّقافة في دلالاتها المجازية عملية تغير وتبدُّل من سيِّئ إلى حسن ، ومن حسن إلى أحسن . أما الحضارة فهي وصف لما أنتجته ثقافةٌ ما بتأثير البيئة والمجتمع ، والتعليم والتهذيب ، والاستعداد الفطري عند الإنسان . وبرغم هذه التفرقة فإن الاستعمال المُعاصِر في العربية يكاد يسوّي بين الثقافة والحضارة . والواقع أن هذه التسوية التي ينقصها الكثير من الدقة ، إنما هي نتيجةٌ لترجمة مصطلحات أجنبية إلى اللغة العربية في الآونة الحديثة .

ولقد تعددت معاني كلمة « ثقافة » في عصرنا هذا بتعدد مستعمليها ، في اللغات الأوروبية المختلفة واللغة العربية أيضاً بعد القرن الثامن عشر الميلادي ، كما تفاوتت معانيها عند التطبيق سعةً وضيقاً ؛ فاتسع معناها حتى شمل حياة الناس وما يتصل بها من علاقات بين الأفراد ، بل شمل حتى جميعَ ردود الفعل التي يردُّ بها الإنسان على جميع الكائنات الحية ، وسائر ما في الكون من أجرام سماوية وأجسام أرضية .

وقد يضيق معنى الثقافة حتى لا يتجاوز مجالات الفنون والآداب وبعض جوانب العلم بالنّسبة للخاصّة من النّاس فحسب . وهذا المدلول المزدَوِج الذي يشمل السّعة والضّيق ، في آنٍ واحد ، هو الذي ارتضاه المجلس القومي للثّقافة والفنون والآداب والإعلام بالقاهرة سنة ١٩٨٢ .

أما تأصيل كلمة الثقافة في اللغات الأوروبية الحية (Kultur, culture, culture,) ، فيرجع كلُّه إلى كلمة لاتينية هي cultura مصدر الفعل colere الذي تعددت معانيه المعجمية بشكل غريب على مرّ العصور ، منذ بدء الدولة الرومانية ؛ فمن معانيه « قَطَنَ » ، و « فَلَحَ » ، و « حَمَى » ، و « بَجّل » ، و « قدّس » ، ولا يربط بين هذه الأفعال في أغلب الأحيان سلسلةٌ دلالية معينة. أما معنى « قَطَنَ » فقد قدّم إلى اللاتينية ، ثم إلى غيرها من اللغات المتولّدة منها ، كلمة colonus أي مُسْتَعْمِر أو مُسْتَوْطِن ، وقد أدت هذه الكلمة بدورها إلى كلمة colonia أي مُسْتَعْمَرَة .

وأما معنى « بجّل » أو « قدّس » فقد تطورت كلمة cultus (وهي اسم المفعول من الفعل colere) إلى معنى العبادة أو الطقوس الدينية ، كما أن كلمة cultura وهي مصدر الفعل نفسه ، فقد تطورت معانيها من « الفلاحة » إلى « التنمية » عامةً ، إلى تهذيب الأخلاق ومظاهر النُبل في النفس . ويلاحظ أن كلمة culture في اللغة الإنجليزية كانت إبّانَ القرن الخامس عشر الميلادي مرادفةً لكلمة worship أي « العبادة » ، في حين أنها تطورت في اللغة الفرنسية إلى دلالة مختلفة تماماً هي couture ؛ أي الحياكة أو خياطة الملابس. والذي يجمع بين كل هذه الدلالات إنما هو فكرة الممارسة أو التنمية أو المعالجة ، سواءً أ كان ذلك في فلاحة الأرض ، أم إقامة الشّعائر الدينية ، أم تهذيب الأخلاق .

أما cultus ، اسم المفعول اللاتيني ، فقد استمرّ مدلوله حتى عصرنا هذا في اللغات الأوربية الحية ؛ يعني « العبادة » أو « الطقس الديني » أو « الديانة عامةً » أو « التبجيل » ، كما يبدو هذا في كلمة cult الإنجليزية و culte الفرنسية مثلاً .

وإذا انتقلنا طفرةً واحدة إلى مسح المعاني المعجمية الحديثة لكلمة culture في الإنجليزية والفرنسية والألمانية وجدناها كلّها تندرج تحت مدلولات ثلاثة ، هي تلك التي جرت على ألسنة الناس وانتشرت حول العالم بما فيه العالم العربي . فالمعنى الأول هو أقرب ما يكون إلى التنمية عامةً ، وهذا هو المعنى الذي لم تعنِهِ في العربية كلمةُ « ثقافة » ذاتها ، بل كلمة تربية أو تهذيب ، وذلك بالنسبة للمعاني المجردة والمحسوسة كما هي الحال في تنمية الذاكرة أو التربية البدنية أو التربية الدينية مثلاً .

وأما معنى culture الملموسُ المادي الخاص ، وهو ما يتصل بما يجري في معامل التحليل الكيميائي ، فقد أتت اللغة العربية بمقابل له في كلمة « مزرعة » ؛ أي تلك العملية الكيميائية التي تُنمّى بها الجراثيم حتى يُهتدى

إلى سبيلٍ لدراستها ومقاومتها إذا لزم الأمر . هذا هو أول المعاني .

أما المعنى الثاني (وهو الذي شاع في كل أنحاء الدنيا بعد القرن الثامن عشر) فهو ما يتميز به شخص واسع الاطلاع ، استطاع أن يستغل معرفته ؛ لتنمية ذوقه العام وقدرته على الحكم الرشيد ، واستطاعته أن يعيش عيشة متزنة . فالثقافة بهذا المعنى شيء آخر غير المعرفة ؛ إذ إنها تتضمن فكرة الإثراء المعنوي والذهني إثراءً يستقرُّ في نفس الشخص ، بصرف النظر عن وجود المعرفة ومداها؛ فقد تنبع الثقافة من مصادر مختلفة عن المصادر العادية للمعرفة ، وهي الاطلاع والبحث العلمي ؛ فعلى سبيل المثال قد تنبع من تجربة الرِّحلات أو مجرد ممارسة الحياة بكل ما فيها من تقلبات .

أما المعنى الثالث — وهو المتداول — فهو بمثابة فرع من فروع المعنى الثاني، يتميز بشيء من التّخصيص والتّدقيق في المدلول ، فهو يتحقق بالجمع بين مفهومين في آنٍ واحد ، أولاً : الإلمام بالفنون الجميلة والعلوم الإنسانية والمظاهر العامة لعلوم الطبيعة وتذوقها ، بغير انسياق إلى التّخصُّص المهني أو الفني . وثانياً : درجة الامتياز في الذّوق العام والاستنارة الذهنية التي لا يمكن إدراكها إلا بالتّدريب الذهني والجمالي .

ولعلَّ القارئ يوافقني في أن هذا التّعريف للثّقافة ، الذي استمددتُه من المعاجم الفرنسية والإنجليزية الحديثة ، فيه أحكام قيمية وتعميمات تكاد تُلقي بنا بين أحضان الإبهام . ولا بدَّ أن نسلّم بمنتهى الصَّراحة أن هذا الإبهام جزء لا يتجزأ من مفهوم الثقافة بهذا المدلول ، إلا أنه إبهام مُخصِب من شأنه تفجيرُ المجادلات المستمرة حتى الآن في تحديد مدلول الثقافة ، وأن أحد مصادر هذا الإبهام هو محاولة الجمع بين اتجاهين لتحديد معنى الثقافة ؛ فالاتجاه الأول هو اعتبار ثقافة الإنسان ، أينما كان في العالم ، واحدةً ورفيعة وملزِمة لكل الأذهان والأذواق ؛ والاتجاه الثاني هو اعتبار الثّقافة محليّةً ومنطويةً على سجل مستمرّ لتراث شعبٍ ما ، في إطار لغة معينة ، قد تتصل بها مجموعة من المعتقدات

المشتركة ، وتراثٌ من الحِكَم والفنون الشعبية المنقولة عن الأجيال السالفة .

ولا شكٌ أن هذا المعنى للثّقافة قد تأثّر تأثراً بيّناً بالاتجاهات الاجتماعية والفلسفية في ألمانيا وفرنسا طوال القرن التاسع عشر . فالثقافة بهذا المعنى قد أدت إلى ذيوع الكلمة الألمانية للثقافة kultur بمدلول مُسْتَهْجَن في أغلب بقية أنحاء أوربا ، لما كانت تنطوي عليه هذه الكلمة من معانٍ قومية وكبرياء عنصري ، ظهرا بصورة مكشوفة أثناء الحربين العالميتين الأولى والثانية في قرننا هذا .

ومع ذلك ، فإن هذا المعنى الخاص بعلم الاجتماع هو الذي صارت له الغلبةُ في أذهان المحدثين ، خاصةً عندما انصرفت النِّيّاتُ إلى إنشاء وزارات للثقافة في أكثر الدول ، النامية منها والمتقدمة ، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وهذا ما يدفعني إلى الإشارة إلى فَصْل ألْمَعِيٌّ عن الثقافة والحضارة ، ختم به الأستاذ الدكتور حسين مؤنس كتابه في « الحضارة » (الكويت سنة ١٩٧٨) ، حيث عرَّف ثقافة الأمة بأنها : « علمها غير الواعي الذي تتوارثه أجيالها وتسير به في شئون حياتها ؛ أي هي طريقتها في الحياة ، متضمنةً اللغة أو اللهجة من اللغة ، ونظام إقامة البيوت ، وأنواع المآكل ، وطرق تحضيرها ، وطرق تناولها ، والملابس والفرش ، والثياب وأشكالها ، والأمثال والحكايات الشعبية ، وتصوُّر أهلها للدنيا وموقفهم من الحياة ، وطريقة سيرهم فيها .»

وقد لاحظ الأستاذ الدكتور حسين مؤنس أن هذا المدلول هو الذي يقرُب مما كان يقصده ابن خلدون في مقدمته ، عندما أشار إلى العمران كمفهوم مختلف عن الحضارة .

أما وزارات الثقافة عموماً فمهمتُها – بإجماع الآراء – أن تكون أولاً وقبل كل شيء مِنبراً فعّالاً للثقافة المحلية ، تحافظ عليها وتسجلها وتنقلها إلى الأجيال اللاحقة ، وتنمّي الملكات القادرة على تحقيق ذلك . والنواحي التي تهتمُّ بها وزارة الثقافة في أمةٍ ما هي أصلاً ، وباختصار ؛ الموسيقى والأدب

والمأثورات الشّعبية والتّصوير والنّحت والمسرحية والسينما التي تمارسها هذه الأمة، وكذلك كل الوسائل المساعدة على تحقيق ازدهارها ، من مسارح ومَفَنّات واستديوهات ومعارض ومتاحف ومكتبات وهيئات للآثار . والمشكلة الرئيسية لوزارات الثقافة تكمن في كيفية التمكن من تحريك ممارسة الفنون والآداب تحريكاً مثمراً ، يترتب عليه انتشار الشعور العام بالمشاركة الفعالة ، في المحافظة على تراث ثقافي حيّ غير مفتعَل أو مفروض عليه فرضاً .

والثقافة – بمدلولها العام – هي التُّراث الإنساني العالمي ، ذلك التراث الذي يُعتبر الإلمامُ به عنواناً من عناوين الرُّقيّ للفرد وللجماعة . وهذا التُّراث العالمي قد يتمثّل في تراث أجنبي عن الصيغ الثقافية المحلية . أما هذه الصيغ فقد تكون مزدهرة فلا تحتاج إلى إحياء وتنمية ، وقد تكون متدهورة أو توشك على الفناء ؛ فتكون عندئذ في أشدّ الحاجة إلى رعايتها والمحافظة عليها . وقد اضطلعت وزارات الثقافة بالمسئولية عن حيوية الثقافة المحلية وازدهارها . أما التراث العالمي فلا فائدةَ منه إلا إذا انتقل من خارج البلاد إلى داخلها ، بالوسائل المعروفة ؛ من نقل أو ترجمة بالنص المطبوع والصورة المرئية والمستنسخات والشرائط الصوتية .

ويتحتّم هنا التساؤلُ عن معايير الاختيار الخاصّة باستيراد هذا التُّراث العالمي : هل هناك ثقافة عالمية معروفة مقدماً ، ومجموعةٌ ، و واضحةُ المعالم ، يجب نقلها كما هي ؟ أم هل هناك عملية اختيار مستمرّ لما تقبله النفوس من روائعَ وافدةٍ على التراث المحلي ، بحيث يمكن تجنيب ما يُنَفّر هذه النفوسَ من الأفكار والصيغ والأشكال المستوردة ؟

ثم تظهر مشكلة جديدة ؛ وهي الفرق بين الثقافة الجماهيرية (كما سميت في وزارة الثقافة المصرية) وثقافة الجماهير ، فالأولى إنْ هي إلا وزارةَ ثقافة كاملةً أو مصغرة ، على مستوًى متحرك ومتصل بالجماهير العريضة من الشّعب ، عن طريق قصور الثقافة والقوافل الثقافية والمكتبات المتحركة وما إلى

ذلك . أما ثقافة الجماهير فهي الثّقافة الموجودة فعلاً في نفوس غالبية الشّعب ، نتيجةً للتفاعُل المستمرّ بوسائل الاتصال من إذاعة وصحافة و وعظ وإرشاد وتجارب الحياة الاجتماعية نفسها . وهل لوزارة ثقافةٍ ما أيةُ قدرة على توجيه هذه الثقافة المنتشرة المتأصلة في النفوس ؟

قال البعض إن مهمة وزارة ثقافة مهمةٌ شبهُ مستحيلة ، تجعلها دائماً عرضةً للمناقشة والنقد اللاذع ، إلا أنها (وخاصةً في البلاد النامية) مهمة لا مفرّ منها ؛ هي المحافظة على التراث ، وتنشيط ممارسة الثقافة بأنواعها ، وتقديم مناخ موائم لازدهار الملكات الفردية والجماعية . كما أن واجبها يتضمن أيضاً فتحَ النّوافذ على العالم الثقافي الخارجي ، فإذا زادت الجرعة العالمية اتُّهمت « بعقدة الخواجة » ، الأمرُ الذي يؤدي إلى شلّ حركتها . وإذا زادت الجرعة المحلية خاطرت بجديتها وانتمائها إلى مدنيّة العصر .

وهذا التوتر بين الاتجاهات المختلفة لمفهوم الثقافة ، هو الذي يكمن فيه مدلولُ الثقافة المُثري الحقّ ، المثير للوعي والتأملات الجادة في مصير الإنسان ولغة الحياة .

الفصل الثامن عشر

في كلمة « أدب »

كان لي الشّرفُ والسّعادة أن أنتَدب للعمل بوزارة الثّقافة وسْطَ نُخْبَة من ألمع المثقَّفين وقتئذ ، وكنا نجتهد – متعاونين – في ترسيخ الأسس لبناء المؤسسات الثّقافية المختلِفة في بلادنا ، حَسَبَ قواعدَ ومبادئ مُستمدَّةٍ من تراثنا الأصيل، ومن رغبتنا الصّادقة في مُواكبة التّيّارات الثّقافية الحديثة في العالم . وكثيراً ما كان وزيرنا يجمعنا حول مائدة مستطيلة ساعاتٍ بل لياليَ لنرسم الخطوط العريضة لأعمال ومشروعات نجني ثمارها اليوم ، ولنضع خطة طويلة الأجل لسياسةٍ ثقافية مُفصّلة لمصر في إطارها القومي والعربي والعالمي .

وكثيراً ما كان النقاش يَحْتَدُّ ، والمذكرة تتلو المذكرة ، والحُجَّة تُقْرَعُ بالحجة، والبحث يُتْلى فيحلّل تحليلاً . كل هذا في ظلٍّ صداقة مخلصة ، وقلوب صافية ، ورغبة صادقة في أن يتفاعل كلٌّ منا مع آمال شعبنا وتطلعاته الثّقافية . وكان من بين هذه الرُّفْقَة من الأصدقاء البَنّائين المفكرين أستاذٌ هادئ المظهر ، ثابت الجَأش ، ثاقب الرأي ، بليغٌ بلاغةً تُضْفي – إذا تكلّم – جَوًّا من السُّكون والإنصات حول هذه المائدة ، هو المرحوم الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهْواني .

وبرغم أننا كنا نعمل ليلَ نهار ، بما فينا الوزيرُ نفسُه ، إلا أن الجميع كان يلجأ للدكتور الأهواني في إيضاح فكرة ، أو بلوَرَة عبارة ، أو رسم خطة ، أو تغلُّبٍ على ما كان يعترضنا من صعابٍ وعقبات . بَيْدَ أن العمل المضنيَ يتطلب فترات من الراحة والتأمل ؛ لذلك أشعر دائما بحنين خاص إلى تلك الحديقة التي كانت تُطلُّ على النيل ، والتي لا وجود لها الآن ، فقد كنت أصحب

فيها الدكتور الأهواني لتناول القهوة وتجاذب أطراف الحديث ، ولم تكن هذه الحديقة سوى امتدادٍ لمبنى تابع لوزارة الثقافة بالزمالك ، ثم تحوَّلتْ بعد ذلك إلى عمارة شامخة يشغلها مَجمَع اللغة العربية .

وكان حديثنا مَهْما تَطَوَّرَ يعود بنا في النِّهاية إلى موضوع اللغة وتحديدِ معاني كلماتها ، كما كان للدكتور الأهواني وَلوعٌ خاصٌ بتعريف المُقوِّمات المختلِفة ، التي أسِّسَتْ عليها فكرة وجود وزارة للثّقافة . وكثيراً ما دار حوارنا حول مفهوم الثّقافة ذاتها تلك التي لُقِّبَتْ بها وزارتنا ، و وضْع حدودٍ واضحة للمؤسسات والأنشطة المختلفة التي تتألّف منها ثقافَةُ بَلَدٍ ما . وخرجنا من هذا الحوار والنِّقاش بقاموس لم يُدَوَّن لمفهوماتٍ مثل ؛ المسرحية ، والثّقافة الجماهيرية ، وثقافة الطِّفل ، والقَصَص بفروعه المتعدِّدة ، وما إلى ذلك مما كان يعتبر أركاناً شُيِّدت عليها وزارة الثقافة .

وأذكر أنه كان من مفردات معجمنا غير المدوَّن كلمةُ « أدب » ، التي تتعدَّد وتتباين دلالاتها من عصر لعصر ، ومن عبقرية لغةٍ لعبقرية لغةٍ أخرى ، ومن رؤيةٍ فردية إلى رؤيةٍ فرديةِ مختلفة . وأذكر كذلك أنّا حاولنا أن نتتبَّع معاني كلمة « أدب » في العربية من ناحية ، وفي اللغات الأوربية من ناحية أخرى ، وأن نخرج من كل هذا بتحديد المؤثّرات الفكرية التي أدت إلى دلالاتٍ متباينة بين حضارتين عريقتين ؛ هما العربية والأوربية . وقد بدأنا في اللغة العربية بالتركيز على « لسان العرب » ، « والقاموس المحيط » ، و « المعجم الكبير » للمجمع اللُّغوي (ولم يكن قد تجاوز حرف الهمزة وقتئذ) ، إلى جانب الصفوة المختارة من كتب « تاريخ الأدب العربي » .

وإليكم هنا محاولةٌ متواضعة من جانبي لتقديم بعض الثِّمار لحوارنا في الأزمنة المختلفة ، التي كان فيها الدكتور الأهواني المَنهلَ الصّافي العذب لاستقاء الأفكار والمفهومات ، أثناء رحلة الاستكشاف اللُّغوي التي شعرنا أثناءها بمنتهى المتعة وأقصى درجات السّعادة .

لقد تبين لنا أن معنى الأدب عند العرب اختلف باختلاف العصور والطّبقات والأدباء ؛ ففي العصر الجاهلي كان معناه « التّحلّي بالخُلُق الفاضل ، أو الدّعوة إلى أمرٍ جَلَل » ماثلاً في أذهان الشّعراء وفي قصائدهم ، قبل أن يُطْلَق عليه اسم « الأدب » .

فمن التّحلّي بالخُلُق الفاضِل ؛ كأن يكون الإنسان قويم الخُلُق ظاهراً وباطنًا، قولُ زهير بن أبي سُلْمى :

ومهما تكن عند امرئٍ من خَليقَةٍ وإن خالَها تَخْفَى على النّاس تُعْلَمِ

ومن الدعوة إلى أمرٍ جَلَل ؛ كبذْل النّفس والنّفيس دفاعًا عن الشّرف والقبيلة ، قولُ المُرَقّش الأكبر :

إنّي لمن معشرٍ أفْنَى أوائِلَهم قِيْلُ الكُماةِ[1]: ألا أين المحامونا ؟

وفي صدر الإسلام كان يعني الأدب « التّهذيب والخُلُق » ، ومن ذلك قول النبيّ (ﷺ) : « أدّبني ربي ، فأحسن تأديبي » ، ومعنى أدّبني : هذّبني أو علّمني . ثم قُصِدَ به في العَصر الأموي « التّلْقين والتّعليم » ؛ وتحوّل معناه في العصر العباسي إلى « التّهذيب والتّعليم معًا » ، ومن ذلك كتابا « الأدب الكبير » و « الأدب الصغير » لابن المُقفّع . ثم استعمل منذ القرن الثالث للهجرة بمعنى « سُنَن السُّلوك الواجبة مراعاتُها عند بعض الطّبقات » ، ومن ذلك « أدب الكاتب » لابن قُتَيْبَة . وكان يراد بالأدب عند « إخوان الصّفا » في القرن الرابع الهجري : « كل أنواع المعرفة التي ترقى بالإنسان اجتماعيًّا وثقافيًّا » . ثم تطور معناه عند ابن خَلْدون (٧٣٢ – ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ – ١٤٠٦ م) فشمل جميع المعارف الدّينية والدُّنيوية .

وقد استطعنا أن نَرُدّ جميع المعاني المختلفة للأدب قبل منتصف القرن الخامس عشر الميلادي إلى معنيين أساسيين ، أحدهما الدّعوة إلى طَعام أو أمر جَلَل ، وثانيهما التّهذيب والتّعليم أو تعلّم الأدب وحِذْق فنونه . فمن التّهذيب

(١) الكُماة : جمع كامٍ ، وهو لابسُ الدّرع والخوذَة .

قولُ سالم بن وابصة الأسدي :

إذا شئت أن تُدْعى كريماً مُكَرَّما أديباً ظريفاً عاقلاً ماجداً حُرّا

إذا ما أتَتْ من صاحبٍ لك زلّـةٌ فكن أنت مُحْتالاً لزلّته عُذْرا

وقوله (ﷺ) : « لأن يُؤَدِّب الرجلُ ولده خيرٌ من أن يتصدق بنصف صاع .»

وقوله (ﷺ) : « ما نَحَلَ والدٌ وَلَدَهُ أفضلَ من أدبٍ حَسَن .»

ومن الدّعوة إلى طعام ، قولُ طَرَفَة :

نحن في المَشْتاة ندعو الجَفَلَى لا ترى الآدِبَ فينا يَنْتَقِرْ [1]

ومن الدعوة إلى أمر جلل قول المُرَقِّش الأكبر المتقدِّم ، ومن أمثلة التعليم أن أبا بكر (رضي الله عنه) قال : « يا رسول الله ، لقد طُفْتُ في العرب ، وسمعت فصحاءهم ، فما سمعت أفصح منك ؛ فمن أدَّبَك ؟» قال : « أدبني ربي ، فأحسن تأديبي .» ومن أمثلة تعلُّم الأدب وحِذْق فنونه قولُ المتنبي في كافور الإخشيدي :

تَرَعْرَعَ الملِكُ الأستاذ مُكْتَهِلا قبل اكتهالٍ أديباً قبل تأديب

ولقد أثار دهشتي وإعجابي أن الدكتور الأهواني كان يستشهد بالأبيات الشعرية والأحاديث النبوية من الذاكرة ، وإذا أشْكَلَ عَلَيَّ فَهْمُ أحدها أخذ يشرحه لي كلمةً كلمة حتى يصبح معناه سهلاً واضحاً .

وقد تأكد لنا أنه أُريدَ بالأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي : « كل ما يُنتجه العقل والشعور » ، وهذا هو المعنى العام للأدب . أما معناه الخاص ، أو « الأدب الإنشائي » ، فهو « الكلام البليغ الذي يهدف

---

(١) المشتاة : المجاعة والقحط ، والعرب تسمي القحط شتاء ؛ لأن المجاعات أكثر ما تصيبهم في الشتاء البارد. الجَفَلى : الجماعة والعامة ، وعكسه النَّقَرَى ، أي الخاصة . الآدب : مقيم المأدبة ، أو المضيف . يَنْتَقِرُ : يختار ويختص . يقول : نحن في المجاعات ندعو الناس جميعهم ، ولا ترى أحداً منا يختص بالدعوة أناساً دون آخرين . يريد أن يفتخر بأهله وكرمهم .

إلى التّأثير في النّفوس » ، ويقابل الأدب الإنشائي « الأدب الوصفي » ؛ وهو « الدراسة التي توضح مرامي الكلام ، وتظهر نواحي القوة والجمال فيه » .

والأدب الإنشائي شعر ونثر ، يعتمد فيه الأول على الوزن والموسيقى ، ويمتاز بجمال تصويره وبديع خياله . أما النثر فإنه يُعْنَى بمجرد عرض الأفكار وإيصالها إلى أذهان القُرّاء والسامعين ، دون أن يلتزم بوزن معين أو جَرْسٍ خاص ، ثم تَفَرّع الشعر إلى غنائيٌّ وملحميٌّ وقَصَصيٌّ ، والنثرُ إلى خطبة ومقالة ومقامة وقصة ومسرحية ورواية وتاريخ حياة .

ولقد كنتُ أخرج من هذه المحاضرة الملقاة على شخص واحد بشعور يجمع بين الإعجاب والعرفان ، والرغبةِ في الاستزادة من علم الدكتور الأهواني وأدبه ، بَيْدَ أن سعة أفقه وذوقه الأدبي دفعاه إلى مُشاركتي في البحث عن تطوّر مفهوم الأدب في الحضارة الأوربية ، ومدى اتصاله بالدّلالات العربية المختلفة. فأصْلُ المعنى العربي يرتبط بفكرة تَهذيب النّفس أو الدّعوة إلى طَعام أو أمرٍ خطير ، وهذان المفهومان يَحومان حول جَوٍّ معنويٍّ بَحْتٍ ، قد يَتّسِمُ بالتّجريد أو الأخلاقية .

أما أصلُ كلمة أدب littérature, literature في اللغات الأوربية فيرجع إلى الكلمة اللاتينية (littera) ، التي تعني حرفًا مكتوبًا أو منقوشًا . وفي هذا الأمر دلالةٌ معنوية أخرى ، هي أن الأدب في الحضارات الأوربية له معانٍ ومفهومات تحوّلت إلى رموز وكلمات ، ومن هنا بدأت رحلتنا للاستِكْشاف اللّغويّ في الحضارة الأوربية ، إلا أن الحرف قد يوحي بأن الأدب عند الأوربيين لا بدّ أن يكون مكتوبًا .

وهنا يعلّق الدكتور الأهواني قائلاً : « إذا نظرنا إلى الأدب المسرحي وجدناه مبنيًّا على الحركة والكلمة الملفوظة قبل كل شيء .» كما لاحظ (وكان رئيسًا لمؤسسة المسرح وقتئذ) أنه من المُسَلّم به أن الدراما أو فنّ المسرحية كلمة مشتقة من اليونانية القديمة (drama) ، ومعناها أصلاً العملُ أو الفعل ، وهي

بدورها مأخوذة من الفعل « دران » (dran) الذي يعني ؛ فَعَلَ أو قامَ بعمل ما ؛ إلا أن المسرحية في مفهومها العام جزء لا يتجزأ من الأدب ، في أي بلد ، وخاصةً إذا رجعنا لمؤلفات رواد المسرح من قدماء الإغريق أنفسهم .

وحاولتُ بعد ذلك أن أبحث في القواميس الإنجليزية والفرنسية عَلّي أقف على تطور دلالات الكلمة ، وبذلك تتيسَّر لنا الموازنة بين المفهومين في الحضارتين العربية والأوربية . وقد وجدت أن كلمة الأدب بالإنجليزية literature قد شاعت على ألسنة النّاس بعد القرن الرّابع عشر الميلادي ، بمعنى المعارف الرَّفيعة المتحضِّرة النّاجّة عن القراءة . فإذا وُصف الإنسان في تلك الآونة بأنه Man of letters كان ذلك بمثابة مدحٍ بكثرة قراءته وسعة اطّلاعه .

أما في القرنين التّاليَيْن فقد أصبح المعنى يتضمن أمرين ؛ سعة الاطّلاع ، و الكتب نفسها التي كان المرء يقرؤها ؛ وهذا هو المعنى الذي استمر في إنجلترا حتى أواخر القرن الثامن عشر ؛ فقد استعمل الدكتور صمويل جونسون كلمة « أدب » بهذه الدلالة سنة ١٧٨٠ ، وذلك عندما كتب في سيرته للشّاعر ميلتون : « أغلب الظّن أنه كان على قدر من الأدب (أو الآداب) أكثرَ مما كان معهوداً لدى النّاس .» والمقصود بالأدب هنا ما نسميه الآن بالثّقافة أو المعارف العامّة ، أو بمعنًى آخر الجمع بين سعة الاطّلاع والقدرةِ على التّعبير عن هذه المعارف . وعلى مرِّ الأيام أخذ الشّقُّ الثّاني من معناه (أي القدرة على التّعبير البليغ) يتّسع ويتوطّد حتى أصبح هو المعنى المقصود ، ولعلَّ ذلك راجعٌ إلى زيادة أهمية الأديب أو الكاتب المحترف في النِّصف الثاني من القرن الثامن عشر ، مع انتقاله من الخضوع لتقلُّبات رعاية الأعيان والأثرياء ، إلى قانون العرض والطَّلب في سوق الكتاب والصّحافة السِّياسيَّة .

وهكذا تطوَّرت دلالة كلمة « أدب » إبّانَ القرن التاسع عشر حتى شملت مجموعةَ ما يكتب من كتب ومقالات ، بصرف النَّظر عن إبداء أي تقويم لمضمون الكتابات ، والشّرطُ الوحيد الواجبةُ مراعاتُه هو أن هذه الكتابات لا بُدَّ

لها أن تتضمّن العلوم والمعارف والموضوعات ، التي ترقى إلى إشباع ذوقٍ رفيع في القراءة ، وهذا هو المقصود من عبارة « العلم الرفيع أو المهذب Polite learning » ، التي كانت تستعمل وقتئذ لوصف ما يجب أن يقرأه الناس إذا أرادوا أن يوصفوا بالتّثقّف .

وهذا هو المعنى الذي بقي حتى قرننا هذا في لغة الصّحافة الإنجليزية ؛ إذ إن « المحرّر الأدبي Literary editor » هو المسئول عن الصّفحة التي تقدّم عرضاً وتحليلاً لأهمّ الكتب المنشورة حديثًا في شتّى الموضوعات ، كما أن الملحق الأدبي literary supplement هو ملحق الصّحيفة الخاص بالعرض والتّحليل دوريًّا للكتب عامة ، بصرف النّظر عن طبيعة مضمونها . ولم يظهر المعنى المتخصّص الحديث لكلمة أدب في إنجلترا إلا في منتصف القرن التاسع عشر . وإذا قلنا في حديثنا : « متخصص » فإنما نعني بذلك مجموع الكتابات الإنشائية من قصص وشِعر ومسرحية ومقال عام ، في موضوعات متعلّقة بالحياة النّفسية للإنسان على وجه البسيطة ، وقد امتدّ هذا المفهوم إلى أفق أرحبَ من ذلك على مَرّ الزّمن ، بحيث شمل الفلسفة والتّاريخ والنّقد والرّحلات ، شريطةَ أن تكون مكتوبةً بأسلوب رفيع أصيل . وهذا المعنى هو القريب من الأدب في مفهومه العربي الحديث المسمّى بالأدب الإنشائي ، ولكنه يختلف عنه إلى حدٍّ ما في أنه يمتد إلى موضوعات وموادّ قد تتّصل اتّصالاً وثيقًا بفكرة المعارف ، والعلوم المُتَضَمَّنَة في دلالة الأدب قديماً ؛ إذ إنها تشمل الجغرافيا والتّاريخ والفلسفة وعلم النّفس . ومع انتهاء القرن التاسع عشر أخذ الأدب في إنجلترا يضيق أكثر وأكثر ، بحيث أصبح لا يعني إلا أعمالاً مكتوبة من ابتكار الخيال الإبداعي ، في قوالِبَ مُتّفق عليها ، هي القصة والشّعر والمسرحية ومقالات النّقد فيها .

وهذا هو المعنى المقصود بكلمة « أدب » حينما يدرّس في كليات خاصّة بالجامعات ، أو كمادّة خاصّة في المدارس الثّانوية . هذا ، وقد طرأ تطوّر جديد

على هذه الفكرة ، هو أنه لا يكفي أن تكون الآثار التي تسمّى أدبًا داخلةً في القوالب التي ذكرناها فحسبُ ، بل يجب أيضاً أن تكون من عصرٍ مضى وذات قيمة أجمع النّاسُ على رفعتها ، بمرور الزّمن ، وتكرارِ القراءة ، وتجدُّدِ المتعة بها ، والتّذوُّق لها جيلاً بعد جيل ، وهذا هو المعنى المقصود بعبارة « الأدب الإنجليزي » أو « الأدب العربي » أو غيرهما .

فالمستثنى إذاً من هذه الدلالة هو « الأدب المعاصر » بكل صيَغِهِ المختلِفة ، حتى لو قُدِّرَ له أن يَرقى مستقبَلاً إلى مرتبة الأدب بالمعنى الواسع المذكور ، وكذلك الآدابُ الشّعبية مدوّنةً كانت أو غير مدوّنة بكل مظاهرها المختلفة ، وهذا هو ما أدّى إلى مزج معنوي بين دلالة الأدب ودلالة التُّراث ، أو بعبارة أدقّ بروائع التُّراث بمعناه المُتداوَل الآن .

وما حدث في إنجلترا حدث أيضاً في فرنسا وأغلب بلاد غرب أوربا ، فالمعنى الأول للأدب في فرنسا هو مجموعُ المعارف أو الثّقافة العامّة إذا دوِّنت كتابةً ، بصرف النّظر عن موضوعاتها أو عن كونها إنشائية (أي من إبداع الخيال) أو علمية نتيجةً للبحث والتّنقيب . ثم ظهر في منتصف القرن الثامن عشر معنًى شاعَ بين الفرنسية والألمانية هو « أن الأدب كلُّ ما كتب في موضوع ما » ؛ أي مجموع المراجع لعلم أو لموضوع مدوّنةً في ثَبَتٍ . وهو المعنى الذي عاش حتى وقتنا هذا في حيِّز أوسعَ من حيِّز الأدب بالمعنى الخاص ، فنجد مثلاً أن الإرشادات والتّحليلات لدواءٍ ما تسمى أدبًا في أغلب اللغات الأوربية الغربية ، وأن مراجع موضوع أكاديميٍّ ما ، تُكَوِّن في مجموعها ما يسمّى أدبًا أيضاً في هذه اللغات . وأغلب الظنّ أن هذا المعنى غيرَ الجمالي شاع استعماله أول ما شاع في الدوائر العلمية الألمانية إبّان القرن الثامن عشر ، خاصةً في مجال الموسيقى ، وذلك لوصف كل المؤلّفات الخاصّة بآلة موسيقية معيّنة ، بالإضافة إلى كتب النّقد والإرشاد المتعلّقة بها .

أما المعنى الذي نعنيه عندما نقول : « أدب إنجليزي » أو « عربي » أو ما إلى

ذلك ، فتمتدُّ جذوره إلى القرن الثامن عشر ، ويتصل إلى حدٍّ وثيق بحركة التنوير في أوربا . ومن الواضح أن مدلول أدب في الآداب الأوربية – عادةً – هو مدلولٌ يجمع بين التأثير المعنوي والتّأثير الجمالي ، على أن يكون الأثر الأدبي مدوّنًا بلغة بليغة . وأعني بالمعنوي هنا مجموعةً واسِعة من المؤثّرات ، تتراوح بين العِبرة الأخلاقية والتّحليل النفسي للسُّلوك البشري ، وخلق عالم خياليّ من المواقف المألوفة أو غير المألوفة (كما هي الحال في قصص المغامرات أو التّكهُّنات بحياة مستقبَلِيّة في عالم مجهول) . غير أنه قد يكون الأهمُّ من ذلك أن يكون المؤثّر الجماليّ هو الأبرز ، وقد يؤدي بنا ذلك المؤثّر الجماليّ إلى مواقفَ تتراوح بين متعة الوصف والتصوير الصادِقَين ، وبين الحيل الخيالية الغريبة (كما هي الحال في بعض الأشعار الحديثة التي لا يفهمها إلا مُنشئُها) .

وعلى هذا النّحو كان حديثنا في حديقة وزارة الثّقافة يدفعنا إلى مغامرات ذهنية بين المعاجم وكتب النقد ، ونحن نبحث عن تطوُّر دلالاتٍ قد تَثرى بها مناقشاتنا حول مائدة الوزير ؛ لكي نحدِّد ما نريده من خُطط ومشروعات في الوزارة ، والشمس تغرب وحوارنا يستمرُّ ، ونسمع أصوات الصيادين وهم يقذفون بشباكهم في مياه النهر ، ويتصاعد نقيق الضّفادع من الشّواطئ ، ونسمع طنين البعوض وهو يحاول أن يعكّر صفو جلستنا ، ونجتهد مع ذلك أن نوازن بين مفهومي الأدب عند العرب والأوربيين .

ومع حرصنا على عدم المغالاة في التّعميم ، شعرنا بأن فلسفة كلمة «أدب» عند العرب قائمةٌ على مفهومات معنوية ذهنية روحية أخلاقية ، وأن الغرض من ممارسة الأدب هو جذب النّاس إلى مشاركةٍ خيالية ذهنية أخلاقية في وقت واحد ، مع إظهار البراعة اللغوية والبلاغية في الوقت نفسه . أما تطوُّر معانيه في غرب أوربا فهو دليل على البحث عن شيئين في وقت واحد ؛ هما تنمية البراعة في الإنشاء بكل أساليبه من ناحية ، ونقل المعاني والمعلومات بطريقة

مشوِّقة للقارئ من ناحية أخرى .

غير أن الحضارات بعد القرن التاسع عشر أخذت تتداخل وتنصهر ، وفنونَ الأدب في مشارق الأرض ومغاربها تَتَّحِد ، ومعاناة الحياة تُتَرْجَم بلغات مختلفة ظاهراً ، وإن كانت في الباطن بلغة نفسية واحدة ، والإنسان المُغْتَرِب نفسيًّا في بيئةٍ ما يتعرَّف على الإنسان المُغتربِ في بيئة أخرى ، ويشعر بأنه أخٌ له ، وما كانت أصلاً أصواتاً فردية تصبح إنشاداً جماعيًّا .

والحديث يستمرٌّ تحت ضوء القمر ، ومع ذلك لا نهتدي إلى صيَغ حاسمة واضحة ، وإن كنا نتذكر مُتَع الحديث ، ومغامرات البحث ، وهذه ذكرياتٌ لا تنسى !

أدبيات

ترمي سلسلة «أدبيات» ، في كل كتاب يصدر فيها ، إلى معالجة موضوع أو قضية أدبية معالجة عامة شاملة يفيد منها القارئ العام والقارئ المتخصص . والسلسلة في مجموعها تمثل موسوعة أدبية متكاملة ، ولا تقتصر في تناولها للموضوعات على الأدب العربي فحسب ، بل تتجاوزه إلى الآداب غير العربية . والسلسلة وصفية ، تعنى أساسا بتعريف القارئ بالموضوع ، وتنأى عن الأحكام القاطعة في القضايا الأدبية الجدلية أو الحافلة بالخلافات .



يطلب من: شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة